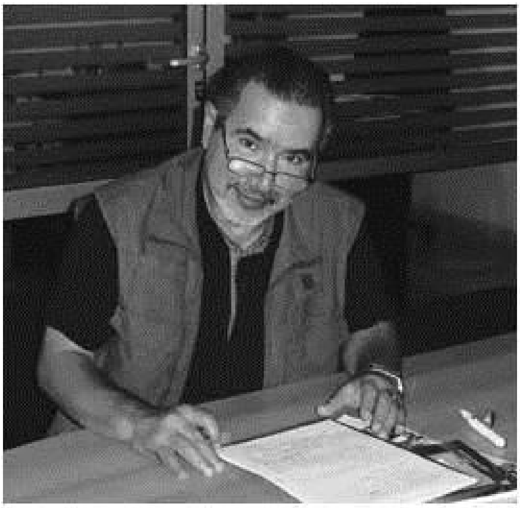
سيرة الكتابة



■ د. محمد الدغمومي

بين الحين والحين يعمد بعض الكتاب المعترف بهم كتابا كبارا وأصحاب عطاء إبداعي جديد بصفته تلك. إلى إصدار كتب يستعرضون فيها تجربتهم في مجال الكتابة ويقدمونها فصولا تحكي كيف ارتادوا مجاهل الإبداع ولماذا غامروا في خوض مغامرة الاكتشاف.

هذه الكتب بالتأكيد هي سير الكتابة، تترجم لأصحابها حياتهم في عالم الكتابة حيث لا توجد إلا الأوراق والكلمات بتقلبها وتمردها ومفاجآتها، إذ تكتسب الحياة الشخصية للكاتب أبعادا رمزية تنتقل بالحياة من عالم الناس والأشياء إلى عالم أفكار ومفاهيم وتصورات وقيم.

إنها سيرة تجري وقائعها في الممكن الذي يعطي للحياة معنى ودلالة تحتاج إليهما لتصبح أغنى وأجمل وأعمق،،،

هي إذن سيرة يقرأها الكاتب ليرى نفسه باحثا عن وجوده الآخر، حتى وهو يعرف أن حياته الطبيعية التي تشده إلى الناس، يستحيل تجاهلها، لكنها تحضر باعتبارها مؤثرة، وتقف قبل الكتابة وبعدها وخلالها، إلا أن هذا الحضور القدري لا يجرد الكاتب من حرية الكشف عن قدرة التعالي والتجاوز والتفرد والمغايرة، وقد توسط بالكتابة ذاتها لكي تمارس تأثيرها وتستبدل زمنا بزمن وفضاء بفضاء يكونان أكثر رحابة وإنسانية.

نعم الكاتب يدرك بأن للآخرين العاديين أثرهم عليه، ولا يتنكر لهم، ولكنه يرى فيهم ما لايرونه: إنه بلا شك يصغي إلى نبضات قلوبهم. ومع ذلك فالسيرة ليست سيرتهم، هي سيرته هو ليس بوصفه واحدا منهم بل بوصفه متفردا في مكان الكتابة،، وعليهم إن أرادوا أن يجدوا أنفسهم أن يلتمسوها في لغته وخياله ووجدانه وفي العالم الذي تمثله هو من مراودة الكتابة والكتاب الآخرين...

نجد سير الكتابة هذه مكتوبة بأساليب مختلفة تبعا لرؤية صاحب السيرة الكتابة نفسها، فهو يختصر حياته الأخرى في بناء ينتظم وفق مراحل أو قضايا أو تعاليم ونصائح ووصايا ست أو سبع، أو في صيغة عرض وتنظير تحت عناوين مثل رسالة إلى روائي شاب أو «إلى شاعر مبتدئ» ومثل «مقترحات من أجل كتابة جديدة» ومثل «كيف كتبت ولماذا؟» ومثل «كيف تكون قاصا»..إلخ.

مثل هذه العناوين، وغيرها كثير، يتوجه إلى فئة الكتاب عامة وإلى المبتدئين منهم خاصة من حيث القصد المعلن. غير أنها تظل تجميعا لحياة الكتابة بإعادة كتابتها: أي بجعلها سيرة كتابة خاصة بالكاتب نفسه، وله غاية، قد يكون أخفاها، كأن تكون تأكيدا لمكانته الشخصية وإقناع من لم يقتنع بها. وقد تكون تعريفا بها وإثارة إنتباه إليها، وقد تكون استخلاصا ومراجعة لتجربة يحتاج الكاتب إلى سماع رأي فيها نتيجة ما تعرض له الكاتب من إعراض النقاد أو الإساءة إليه بنشر التزييف والقيم المغلوطة. وما أكثر الزيف لدى المتطفلين على النقد من أشباه المتعلمين اللاعبين في هوامش الكتابة.

لا يأتي الكاتب إلا من عالم الكتابة، هناك يولد، وإذا مات جسدا عاش فيها إبداعا

تلك غايات بين غاية لها ما يبررها، وتتطلبها الكتابة باستمرار: لأنها سلسلة مراجعات وتأمل وحركة لا تنقطع في الزمن: زمن الكتابة والقراءة وزمن الناس في حياتهم الدنيوية، يستشعرها الكاتب قبل غيره، وأيضا يرغب فيها القارئ الذي له غاياته الأخرى.

القارئ ينظر إلى سيرة الكتابة لا ليرى الكاتب الإنسان، ولكن ليتمكن من كشف السر الذي جعل كتابته تستحق القراءة وتحظى بالاعتبار هذا السر الذي قد يختفي تحت السطور وبينها، وقد لا يعلمه الكاتب نفسه. والسر دائما شيء يكتشف، يطلبه القارئ حتى يظهر له ما كان سببا للقراءة وماذا يتحصل بعدها؟ وماذا يجب الاحتفاظ به والاستفادة منه؟ حتى تكون الحياة التي يعيشها بين الناس حياة لها سيرة أخرى أهم من سيرة الحياة كما هي في دنيا الأشياء والبشر المليئة بالابتذال والقلق...

لكن من راود الكتابة وغرز قلمه في رحمها الصخري، وفجر عيونا متدفقة في متاهات الخيال الجميل، لا بد أن يستخلص ذلك السر، سر الأسرار كلها: سر يكون في البدء قبل الكتابة، وبه يكون للسيرة عمره البعدي.

لا يأتي الكاتب إلا من عالم الكتابة، هناك يولد، وإذا مات جسدا عاش فيها إبداعا لا يطوله النسيان.

مغامرة الكتابة في ذلك العالم وليس على ظهور الخلق وبحرها مداد، وأمواجها كلمات، وعواصفها كتب، وآفاقها عتبات عوالم ممكنة لا يملك شخص مفاتيحها قبل أن يسكن قلوب الناس.

الكاتب في هذا العالم يفرح لوجود رفقاء مغامرة، لا يكسر مجدافا ولا يمزق شراعا ولا ورقا حسدا وحقدا، بل تراه يعانق من يرسم معه خط الإبحار، يتحرك معه بكل ثقة.

هكذا تكون الكتابة وهكذا يولد الكاتب.

لتكتب السير إذن،،، وليأت الكاتب. فلا موت إلا لمن يرغب في قتل الكتابة والكاتب.

لنقرأ سير الكتابة، ولنتعلم ما يكون قبلها وما بعدها..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

احتفاء بكتّاب مغاربة في بيروت خلال شهر أبريل 2010

في إطار فعاليات المهرجان المنظم ببيروت من طرف مؤسسة «هاي فستفال العالمية» و وزارة الثقافة اللبنانية يشارك الكتاب المغاربة (عبد الرحيم الخصار، ياسين عدنان، عبد العزيز الراشدي، عبد القادر بنعلي، عبد الله الطايع) في لقاءات ثقافية مهمة بالمدينة حيث سيلتقي جمهور المكتبة الوطنية يوم 15 أبريل مع حلقة نقاش حول وضعية الأدب العربي الراهن يشارك فيها هؤلاء الكتاب إلى جانب نجوان درويش ونجاة علي وفي نفس اليوم يقدم الشاعر اللبناني المعروف عبده وازن بحانة «جدل بزنطي» الشاعرين المغربيين عبد الرحيم الخصار وياسين عدنان رفقة الشاعر المصري أحمد يماني. ويشارك في نفس اليوم عبد القادر بنعلي في حوار مع رنة جرار وزينة خليل ويوسف رخا في موضوع مسؤولية الفنان بمسرح المدينة ...

ويوم 16 أبريل، وفي موضوع الأدب المغاربي الراهن يحاور سهيل مطر عبد العزيز الراشدي وياسين عدنان وعبد الرحيم الخصار والكاتبة الجزائرية فايزة غوين. وتقدم في نفس اليوم رانيا بارود الكاتبة السورية سمر يزبك والمغربي عبد الله الطايع في جلسة حول الأدب والجسد بمركز الشباب والثقافة «زوق مكايل»..

كما سيحاور الكاتب جبور دويهي عبد الله الطايع ومنصور الصويم بمقهى «ليناز» بالأشرفية حول سؤال هل هناك جيل من الروائيين العرب الجدد؟

ويشارك عبد العزيز الراشدي في جلسة بالجامعة الأمريكية حول موضوع ماذا نكتب وكيف نكتب؟

ويشارك كذلك في جلسة حول الأدب المعاصر بمكتبة بلدية بيروت العامة، إلى جانب حسين العبري وجدي الأهدل ويحيى امقاسم، بينما يشارك الخصار في نفس اليوم بقراءات شعرية مع أحمد سعداوي وعبد الرزاق بوكبة، وفي ساحة النجمة بمركز المدينة سيقدم الشاعر بيير أبي صعب عبد الرحيم الخصار، ويحاور أيضا ياسين عدنان ويوسف رخا وعبد القادر بنعلي في مقهى براغ.

ويوم 17 أبريل يشارك عبد الرزاق بوكبة وفايزة كوين وعبد العزيز الراشدي وياسين عدنان ونجاة علي في لقاء بعنوان: قراءات من شمال إفريقيا، وفي نفس اليوم سيتم تنظيم جلسة حول الأدب الراهن يحاور خلالها حسن داوود ياسين عدنان وعبد القادر بنعلي ومنصور الصويم وديمة ونوس..

إضافة إلى ذلك، سيحضر هؤلاء الكتاب المغاربة، حفل الاختتام يوم 18 أبريل، وسيتم نشر وترجمة نماذج من أعمالهم ضمن منشورات دار نشر بلومبزي الشهيرة بالعربية والانجليزية.

تنظيم حفل توقيع مؤلف «كتابات في السينما» للناقد السينمائي عبد الكريم واكريم

نظم نادي دونكيشوط للسينما يوم الثلاثاء 6 أبريل 2010 على الساعة السادسة والنصف مساء بمندوبية الثقافة بمدينة طنجة حفل تقديم وتوقيع الكتاب الثاني للناقد السينمائي عبد الكريم واكريم «كتابات في السينما»، وذلك بحضور صاحب الكتاب ومشاركة الناقد الأدبي والسينمائي الدكتور عبد الرحيم الإدريسي والناقد السينمائي والمخرج عزالدين الوافي الذين قدما قراءات في المؤلف، وقد سير اللقاء الأستاذ عزيز أربعي.

قمة أدبية مصغرة بين العرب.. في مدينة بن احمد

قد يكون الكثيرون من العرب حتما، لا يعرفون مدينة (بن أحمد) في المغرب، مدينة هادئة وصغيرة، لكنها تتربع بكبرياء المعتز بنفسه بين روابيها المخضرة، وحقول قمحها المبشرة بموسم فلاحي مطمئن، في سهول الشاوية المعطاء هذه السنة، لكنهم حتما وبكل تأكيد، يعرفون شعراء وشاعرات، وقاصين وقاصات من المغرب، تونس، مصر والعراق.

من تونس الخضراء، جاءتنا كوكبة من الأقلام النسائية الرفيعة (الشاعرة ضحى بوترعة، الشاعرة القيروانية سندس بكار، الروائية فتحية الهاشمي والشاعر الأصيل المتأصل صلاح داوود)، من مصر الكنانة وصلتنا سيدة الشولي، تحمل معها هموم وطن فلسطيني جريح، لم تنسها فيه ولادتها بمصر ولا عيشها أو زواجها فيها، من العراق وصل إلينا الشاعر علي البزاز، يحمل معه كل تناقضات الرافدين، وحرقة العرب على وطن حلم بآمال لم ترض جبروت الآلة العسكرية، ومن المغرب كان حضور لافت للنطة (المزابية) البشوشة مالكة عسال، عزيز الوالي، كريمة دالياس، حسن برطال والقلم القادم بقوة إلى عوالم القصيدة الحديثة رشيد الخديري، بالإضافة إلى أقلام أخرى من برشيد، البيضاء، فاس وبن أحمد.

وسط هذه الأجواء انطلقت فعاليات المهرجان العربي الأول للقصيدة والشعر تحت شعار: «اللغة العربية...أية آفاق» الذي امتد على مدى ثلاثة أيام، من 26مارس وإلى 28 منه بمقر بلدية ابن أحمد، من تنظيم الجمعية المغربية للغويين والمبدعين، وبتنسيق مع المديرية الجهوية لوزارة الثقافة بجهة الشاوية ورديغة وثانوية باجة، تحت إشراف المجلس البلدي لمدينة ابن احمد.

في اليوم الأول وبعد كلمات الترحيب، لكل من رئيس الجمعية، رئيس المجلس البلدي ومندوب وزارة الثقافة السيد شفيق بورقية، كان للحضور وصلة من الشعر العامي المغربي الجميل (الزجل) ألقاه الشاعر المتألق مصطفى الطالبي الإدريسي، ثم قراءات الشاعرة التونسية سندس بكار وشاعر المنطقة كريم الجيلالي من ديوانه الشخصي، استحسنها الجمهور الحاضر. بعدها كان لابد للشعر والقصة أن يصغيا لأحبتهم، من خلال مسابقة في الشعر وفي القصة، أعطت الجوائز التالية.

- في القصة: الرتبة
- 1- مريم بن الطيبي
- 2- عبد الغني العباز
- 3- شبلاوي محمد
- في الشعر: الرتبة
- 1- كريم الجبلاني
- 2- مريم بن الطيبي
- 3- مراد المصطفى
- 4- محمد جبلاوي.

في اليوم الثاني صباحا، كانت اللغة العربية حاضرة وبقوة من خلال بعض المداخلات:

- ذ/ عبد المجيد عابد في موضوع (اللغة العربية في ظل ثقافة الصورة)
- ذ/ محمد منتافي في موضوع (اللغة العربية بين الاكتساب والإبداع، خلال العملية التعليمية)
- ذ/ الباحث فرحات المصطفى في مداخلته (اللغة العربية... والكتاب المدرسي)
- ذ/ إدريس الواغيش في موضوع: (حتى لا تنقرض اللغة العربية...)
- ذ/ كريم الجيلالي في مداخلة حول موضوع (الكتاب المدرسي وعلاقته باللغة العربية)

في مساء نفس اليوم (السبت 27 مارس 2010) كان الحضور لافتا للشعر والقصة معا، من خلال قراءات قصصية لكل من: مصطفى الطالبي – حسن برطال – عبد السلام عبلة – كريمة دالياس – سندس بكار – إبراهيم أبويه – محمد أكراد الورايني – مصطفى لهروب – كمال دليل الصدقي – إدريس الواغيش.

الشعر كان له أيضا نصيب من القراءة والسماع، بعد أن تناوب على المنصة كل من: لعميري منصور – عزيز الوالي – عبد الغاني عباز – رضوان نسيمي – حسن بواريق – رشيد الخديري – ضحى بوترعة – مليكة كباب – سيدة الشولي – كريمة دالياس – محمد منير– الحاج فنون السوالي – مالكة عسال – سندس بكار – نجاة بوتقبوت. قبل أن يختتم أدب الشباب الأمسية بأشعار تضيء عتمة الليل من خلال قراءات لكل من عبد الغاني العباز– رضوان نسيمي (زجل) ثم قصة لمحمد جبلاوي.

في المساء، وبعد أخذ قسط من الراحة والعشاء، كان للحضور موعد مع السمر الشعري والقصصي، من تنشيط الشاعر عزيز الوالي، استمتع فيه الحضور التونسي على الخصوص (ضحى – سندس – فتحية) بالاستماع لروائع العصر الذهبي للأغنية المغربية، من خلال الفنانين عبد الهادي بلخياط وعبد الوهاب الدكالي (مانا إلا بشر– قطار الحياة–....) أجهد كل من القاص والصحفي إدريس الواغيش والقاص ابراهيم ابويه نفسيهما لإبلاغ رسالة فنية مغربية أصيلة للأشقاء العرب ، بالموازاة مع ما هو أدبي صرف.

وكان للدموع أخيرا أن تحل محل الشعر والقصة، ونحن على مشارف الوداع في الصباح، بعد توزيع الشواهد التقديرية، إذ صعب الفراق على بعض الأقلام النسائية، بعد ثلاثة أيام من صدق القصة، وحميمية الشعر بين الأشقاء العرب.

إدريس الواغيش

يمكن متابعةَ الأخبار الثقافيةَ بشكل يومي وعلى مدار الساعةَ في الموقَع الإلكتروني ل «طنجةَ الأدبيةَ»
www.aladabia.net

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة اتحاد النقابات الفنية بمناسبة اليوم العالمي للمسرح قدمها هذه السنة د. عبد الكريم برشيد

توصلت مجلة «طنجة الأدبية» بكلمة اتحاد النقابات الفنية بمناسبة اليوم العالمي للمسرح والتي كتبها هذه السنة الدكتور عبد الكريم برشيد، وهذا نصها:

ماذا يمكن أن نقول في هذا اليوم، سوى الكلام المعاد والمستعاد؟

بهذه العبارة نبدأ، وإليها ننتهي، ونخاف أن تتكرر في الأعوام القادمة، وأن تظل دار لقمان على حالها..

المناسبة اليوم، هي العيد العالمي للمسرح والمسرحيين، ولكنه بالنسبة إلينا، تبقى هذه المحطة – العلامة عيدا ناقصا، وذلك لأنها بدون جديد ولا تجديد، فالأيام والليالي في مشهدنا المسرحي تتشابه، والوجوه في مسرح هذه الدنيا لا تغير أقنعتها القديمة، وتبقى نفس تلك الأسطوانة المشروخة البالية تدور وتدور حول نفسها، ولا تضيف جملة جديدة..

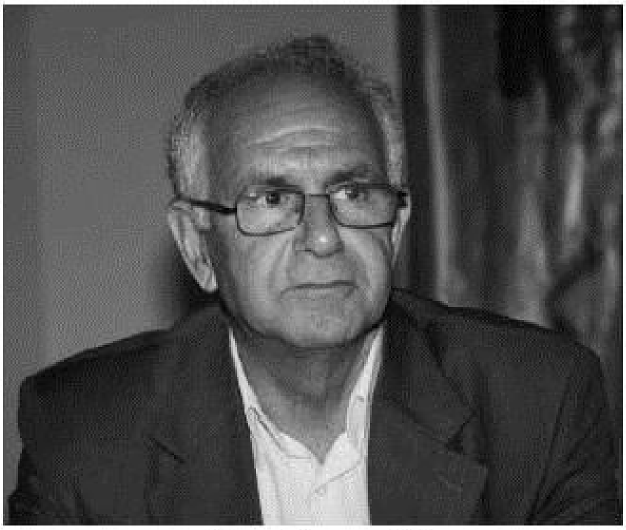
إن العروض المسرحية فعلا موجودة، ولكن.. أين هو روح المسرح في هذا نسميه المسرح؟

والوزارة الوصية تدعم الإنتاج المسرحي من المال العام، وتدعم الترويج أيضا، وتقيم مهرجانا واحدا لا شريك له، ولكنها – في المقابل – لا تهتم بخلق المناخ المسرحي العام، ولا يهمها أن يستعيد هذا المسرح صحته وعافيته بشكل حقيقي، ويستعيد زمنه الضائع، وبذلك يذهب كل مجهودها أدراج الرياح، لأنها تزرع في تربة ضيعت كل عناصر الحياة والحيوية..

والمسرح أساسا إبداع، هكذا هو أو لا يمكن أن يكون، ويصر كثير من مسرحيينا عل التقليد وعلى ممارسة الترجمة الخائنة، وعلى اقتراف الاقتباس والاختلاس، وعلى ارتكاب مسرقيات بدل إنتاج مسرحيات حقيقية، شكلا ومضمونا، ولغة ومنهجا، ومع ذلك، نصر على أن ننسب كل هذا إلى جسد المسرح المغربي الغائب والمغيب..

والمسرح أيضا هو الغنى.. غنى النفوس والعقول وغنى الأرواح، وذلك قبل الغنى المادي، ويخطئ كل من يظن أن الدعم المالي، سواء من هذه الجهة أو من تلك، يمكن أن يعوض الغنى الداخلي، وإذا كانت نفوس المسرحيين اليوم بئيسة وخالية وخاوية، فإنها لا يمكن أن تعطي أي شيء له قيمته الفكرية والجمالية والأخلاقية، وطبيعي أن فاقد الشيء لا يمكن أن يعطي أي شيء.. وإن بؤس المسرح المغربي اليوم، هو بالتأكيد مظهر من مظاهر بؤس كثير من المسرحيين.. أو هو مظهر من مظاهر البؤس الثقافي المغربي بشكل عام..

والمسرح أيضا هو التلاقي، وهو الحوار، وهو التعدد، وهو الاختلاف الذي لا يفسد للود قضية، وقد اعتمدت وزارة الثقافة – في طبعتها غير المأسوف على رحيلها – على فلسفة فرق تسد، قربت وأبعدت، وأعطت وسلبت، وكرمت وعاقبت، وجندت جيشا من التابعين ومن تابعي التابعين ومن الهتافين المحترفين ومن شهود الزور، وأطلقت إشاعة أن العام زين، وأن كل شيء على ما يرام، واليوم يظهر، وبشكل واضح وفاضح، أن ذلك المسرح المكذوب عليه يعيش وضعا كارثيا خطيرا، وأن الأمر يحتاج إلى سياسة إنقاذ حقيقية، إنقاذ ما يمكن إنقاذه..



الدكتور عبد الكريم برشيد

إن المسرح أساسا مؤسسة، ومن مهام هذه المؤسسة أنها تعلم، وأنها تربي، وأنها تهذب، وأنها تطهر (الكثارسيس) ولذلك ينبغي أن تساهم اليوم – كما ساهمت بالأمس – في صناعة الإنسان الجديد في هذا المغرب الجديد، وأن تحقق له شيئا من الأمن الثقافي، وأن تحمي هويته، وأن تصون وجوده، وأن تجدد لغته، وأن تظهر ثقافته وقيمه الحضارية التي هي عنوانه في هذا الوجود، وأن تربطه – في المقابل – بزمنه وبعصره وبمحيطه الذي هو جزء أساسي وحيوي منه، وحتى تلعب الثقافة المسرحية المغربية دورها الحقيقي، فإن على الدولة أن يكون لها سياسة ثقافية واضحة، وأن تدرك بأنه ليس بالخبز وحده يعيش الإنسان، وأن التنمية الاقتصادية بدون تنمية العقل والنفس والروح والوجدان لا معنى لها، وهذا هو الدور الذي قام به المسرح في الحضارات الإنسانية عبر التاريخ وخدمة لحاضر ومستقبل المواطن المغربي، فإن المطلوب اليوم، هو أن نقطع مع تلك السياسة الثقافية القديمة، والتي ألحقت بالثقافة المغربية كثيرا من الأعطاب ومن الأمراض، والتي كان لها بالتأكيد مستفيدون، وكان لها أيضا ضحايا، وكان المستفيدون فيها فئة قليلة جدا، وكان الضحايا فيها كل المسرحيين المغاربة وكل المسرح المغربي الجاد..

ونحن اليوم، في اتحاد النقابات الفنية المغربية، وتماما كما كنا بالأمس، وشعورا منا بثقل المسؤولية، فإننا ندين سياسة الكيل بمكيالين، وندين الفئوية الضيقة، وندين الحزبوية المتوحشة، وندين الزبونية التي خربت اتحاد كتاب المغرب، ومسخت تجربة بيت الشعر، وجعلت من المسرح المغربي اسما بلا مسمى..

إننا ندعو للقطع مع هذا القديم، وندعو لتأسيس مرحلة ثقافية أخرى جديدة وجادة، وأن تكون هذه المرحلة قائمة على أساس المساواة في الحقوق والواجبات، وأن نبدأ في المسرح بداية جديدة، وأن يكون ذلك تحت شعار: المكاشفة والمشاركة والمحاسبة والمنافسة الشريفة

وأن يكون الدعم الذي تقدمه وزارة الثقافة دعما للمسرح المغربي، وليس لبعض المسرحيين المحظوظين والمقربين من هذه الجهة أو من تلك، وأن يكون عاملا مساعدا ومكملا في عملية الإنتاج المسرحي، والتي ينبغي أن تنهض أساسا على وجود رؤية فكرية قبل كل شيء، وذلك لأن هذا المسرح ليس (فرجة) كما يراد له أن يكون، ولكنه أدب أولا (النص) وهو فن أيضا (العرض) وهو فكر (التنظير) وهو منظومة علوم متعددة ومتكاملة (التاريخ – علم النفس – السوسيولجيا – الأنتربولوجيا – اللسانيات..) وعليه، فإننا نقترح أن يكون هذا الدعم قائما على المبادئ والأسس التالية:

– الأولوية للمشاريع المسرحية التي لها فلسفتها، ولها برامجها، ولها جماعتها المتماسكة، ولها خارطة طريق، ولها خط سير، ولها أهداف فكرية وجمالية وأخلاقية واضحة

– تشجيع الإبداع المفتوح، وليس الإتباع المحدود والمغلق

– والحث على التزام الأصيل في مقابل الدخيل

– والتحريض على ممارسة التجديد والتجريب، وذلك في مقابل التقليد المدرسي، أو في مقابل الاكتفاء بالمعلبات الفرجوية الجاهزة..

– والاهتمام بالخطاب المسرحي الشامل والمتكامل، وذلك في مقابل الفرجة المسرحية الحافية والعارية من أية أفكار أو من أي منطق..

– أن يكون هذا الدعم تشجيعا للخلق والابتكار، وأن يكون حافزا لإيجاد الروائع المسرحية، في النص والإخراج والأداء والتنظير وفي كل مقومات الفعل المسرحي الحقيقي، أما ما نشاهد اليوم، فإما هو دعم موجه لإنتاج الرداءة، ونعتقد أن الرداءة لا تحتاج إلى دعم، بل تحتاج إلى فضح..

وانطلاقا من هذا الواقع المتخلف والمتردي، فإننا نرى من واجبنا أن نقرع جرس الإنذار، وأن نضع كل الجهات المعنية والمهتمة أمام مسؤولياتها التاريخية..

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

■ د. مصطفى الورياغلي العبدلاوي

رواية «القوس والفراشة» [1] لمحمد الأشعري
بين قدرية المأساة وحوارية الرواية

يطرح الجمع بين طرفي هذا العنوان: «المأساة» أو «التراجيديا» من جهة والرواية من جهة ثانية إشكالا تجنيسياً. فالرواية، تاريخياً، تجاوز للمأساة؛ للمأساة ارتباط عضوي بقيم الفكر الكلاسيكي وأنساقه الاجتماعية والفلسفية والفنية. بينما الرواية جنس أدبيٌ حداثيٌ بامتياز. فقد شكلت نماذجها الأولى الخالدة، («دون كيخوطي سيرفانطيس على وجه التحديد)، بياناً تأسيسياً يعلن عبور الإنسان إلى العصور الحديثة(2). المأساة تأمل في مصير الإنسان في المجرد المطلق، في علاقته بالقوى الغيبية التي تتحكم في مصيره وتصنع البدايات والنهايات. أما الرواية فمساءلة جريئة وبحث مستمر، لا يعترف بمقدس، أو حدود، أو محظور. ولا تفكر في الإنسان في المطلق المجرد بل في سيرورته التاريخية المخصوصة اجتماعياً وسياسياً وثقافياً.

فكيف تسائل رواية «القوس والفراشة» مأساة الإنسان المعاصر الآن هنا؟

تتفتح أحداث الرواية على وقوع مأساة تكاد تشل السارد/البطل: «عندما قرأت الرسالة بسطرها الوحيد، وخطها المرتبك، اخترقتني قشعريرة باردة، ونأيت عن نفسي لحدٍّ لم أعرف معه كيف أقطع الذهول الذي أصابني وأعود إلي نفسي. وعندما عدت أخيراً بعد جهد قاهر، لم أجد شيئاً. كنت قد أصبحت شخصاً آخر يخطو في لأول مرةٍ في أرض خلاء.»(الرواية ص 9)

فجأة يفقد البطل، تحت وطأة الفاجعة، القدرة على الإحساس والقدرة على التواصل مع الآخرين كأن جداراً قد ارتفع بينه وبين العالم. (الرواية ص 9) والعجز هنا رفض للعالم الذي لم يعد مفهوماً. لم يعد متناسقاً أو منطقياً. لم يعد في الإمكان الاستمرار في العيش كأن شيئاً لم يقع. لم يعد في إمكان السارد/الإنسان أن يكمل المسير متقوقعاً داخل لامبالاة وجودية تساير أشياء العالم وتتحملها في استسلام دون فهم أو سؤال. لذلك سيكون أول إحساس داخلي يغمره بعد رجّة المأساة هو الشعور بالفقد والخسارة: «في هذه الفترة من حياتي، وقد بلغت الخمسين، لا أعرف كيف حصلت لي قناعة مفاجئة أن امرأة قد ضاعت مني، بذلت جهوداً مضنية لأتذكرها فلم أنجح في ذلك.». (الرواية ص11-10)

تتفجر المأساة في الرواية بواسطة رسالة صغيرة تليها مكالمة هاتفية تخبران السارد أن ابنه، الذي عهده به يدرس في أكبر المدارس الهندسية الفرنسية، قد ذهب إلي أفغانستان ليجاهد مع مجاهديها إلى أن يلقى الله. وقد لقيه فعلا في الأيام الأولى في ظروف غامضة ولما يبلغ العشرين من عمره. (الرواية ص15)

والصدمة الفاجعة هنا شبيهة في وقعها وآثارها بالتحولات المفاجئة في عوالم «كافكا»، تلك التحولات غير المفهومة التي تغيّر مصير الإنسان وترمي به في متاهة السؤال:

لماذا حدث ماحدث؟ ولماذا لي أنا بالذات؟ ومن هذا السؤال تتناسل أحداث الرواية وعوالمها في بحث روائي يسبر كل مستويات المأساة وأبعادها الذاتية والجماعية، الوطنية والقومية والإنسانية. وهكذا تكشف أحداث الرواية وسيرورات شخصياتها المختلفة أن المأساة ليست ذاتية فردية بل جماعية تشمل جيلا بكامله: «ثم انتهى طقس الجنازة، ودخل إبراهيم في علبة سوداء فقد فيها القدرة على التصالح مع الحياة، فكان أن انكب على نفسه مستخرجاً كل ما يعزز اقتناعه بعبث العيش في الأوهام. كان ذلك قبل أن يخضع إلى الاستسلام المهيمن على الساحة والذي أصاب جيلنا كله نصيبٌ منه، مزيجٌ من دروشة، وتصوف علماني، وروحانية حديثة.».(الرواية36)

فالسارد وإبراهيم الخياطي وأحمد مجد وفاطمة وليلى وعصام ... وغيرها من الشخصيات، كلها أطراف مشاركة في المأساة العامة وعناصر فاعلة بمبادئها ومواقفها سلبية أو إيجابية، متناغمة أو متعارضة أو متنافرة. فالجوهري أن الكاتب، وهو يُشرِّح واقعاً اجتماعياً معاصراً بكل القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية التي شغلت الرأي العام الوطني في المغرب خلال السنين الأخيرة، لم يسقط في فخ الصوت الواحد، العليم بكل شيء، والذي يفسح المجال أمام وصاية السرد المنولوجي، بل جعل روايته تنفتح عل بوليفونية تتعدد فيها الأصوات وتتحاور وتتجادل دون هيمنة أو إقصاء. فالسائد في الرواية والسيد هو السؤال. والسؤال القلق، المتطلع، النهِم، هو مادة الرواية بامتياز. بل إن السارد/الكاتب يعتبر القراءة الواحدة عنفاً نمارسه في حق الذات وفي حق الآخرين وفي حق الحقيقة ذاتها: «كنت مخدرَ الأطراف، ونادماً على المجيء، ومشغولا بالتساؤل عمّا إذا لم نكن جميعاً في حاجة إلى إعادة كتابة حياتنا، وإخراجها من عنف القراءة الواحدة». (الرواية ص48) فالحياة تحتاج إلى أكثر من قراءة، والرواية إلى أكثر من صوت. لأن الحقيقة الروائية، بتعبير «روني جيرار Renی Girard» (3)، حقيقة نسبية، متعددة الملامح والأبعاد. وهذا الإيمان بالحقيقة الروائية النسبية جعل الكاتب يبتعد في روايته عن تلك الخطابات اليقينية التي تميل بطبيعتها إلى إلغاء الآخر وتكفيره و«شيطنته»، ولا ترى من الحياة سوى اللونين الأبيض والأسود. فالرواية، بتعبير السارد في أحد حواراته: «هي التي ابتكرت هذه الفكرة المثيرة، أن يرى الأنبياء أنفسهم في مرايا الشياطين، في نوع من التعارض والتماثل، لأن تدبير البشر يقتضي هذا الائتلاف الضروري لاستمرار التأرجح الذي بُنِيَ عليه العالم بين الضلالة والهدى.» (الرواية ص45)

لقد أماطت المأساة الشخصية اللثام عن مأساة عامة شاملة، يتداخل فيها الذاتيُّ بالاجتماعي والقوميُّ والإنساني. وعنوان تلك المأساة وقاسمها المشترك لامبالاة مزمنة تجعل الإنسان ينسحب من دائرة الفعل ويراقب أشياء العالم وأحداثه عن بعد، دون تأثر أو تأثير، كأنه يعيش في عالم آخر، لا تدركه أشياء هذا العالم، قريبة أو بعيدة. يقول السارد: «ألا ترين أن فلسطين نفسها لم تعد تحرِّك فيَّ شعرةً واحدة، لا هي ولا سقوط بغداد، ولا حزب الله، لا أرضٌ مغتصبة ولا شعبٌ مسحوق.. كل هذا وغيره لم يعد يثير في النفس ما يجعلها تنزل للشارع وترفع صوتها ولو على مقام النهاوند!» (الرواية ص96)

ومن هوّة تلك اللامبالاة يبدو الفعل والإرادة مجرّدَ وهم آمنَ به السارد وجيله ذات يوم، في فترة سابقة: «تذكرت [يقول السارد] أنني في تلك الفترة بالذات، لم أكن منطفئاً ولا مكتئباً، كنت في عز أوهامي أعتبر أن الأشياء تستجيب إذا أردنا منها ذلك، وبدا لي ذلك الزمن من علياء هذه اللحظة التي أعيشها الآن زمناً خفيفاً، جذلانَ وغير مستعصٍ على الترويض.» (الرواية ص44).

فما الذي قاد السارد وجيله إلى هذه الورطة؟ إلى هذا الخواء المحيط الذي يقتل البذرة في مهدها؟ (الرواية ص203) لماذا وقع ما وقع؟

«كانت هذه الأسئلة وغيرُها [يقول السارد] تدفعني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى اعتبار حياتي كلِّها خطأً فادحاً، إذ لا يمكن أن يحدث لي ما حدث إلا إذا كنتُ كل هذا العمر في وجهة مغلوطة، وكان ذلك يدفعني إلي التفكير في قرارات تصحح شيئاً في هذا الخطأ الكامل، وعندما تتبيّن لي استحالة ذلك تجتاحني نوبةٌ غامضةٌ يغادرني بها جسدي، فأظل معلقاً بين شخص غائبٍ وآخرَ يتأمله بفضول، كأنه محتارٌ بين وجهتين». (الرواية ص17)

وهنا يحضر مفهوم الكتابة (والكتابة الروائية على وجه التخصيص) الذي تنبني عليه الرواية وتصدر عنه؛ الكتابة باعتبارها ضرباً من الحفريات أو البحث في الأنقاض؛ غوصٌ في الذاكرة والتاريخ، ومساءلة للأنا والآخر، واستبطانٌ لمتشابك علاقات الإنسان بالزمان والمكان. والكتابة بهذا المعنى مغامرة، لأن «لا أحدَ سيعرف أبداً ما يوجد تحت الأنقاض، وماذا يغلي فوقها» (الرواية ص220) بتعبير الإب الفرسيوي الذي يضيف في نفس الصفحة قائلا: «عندما تبدأ الحفريات هناك احتمال واحدٌ أن تجد ما تبحثُ عنه، واحتمالاتٌ لانهائية أن تجد ما لم يخطر لك على بال.».

وهكذا تغوص الرواية بأسئلتها واستقراءاتها، عبر ثلاثمائة وعشرين صفحة تقريباً، في تفاصيل الحياة، ظاهرها وخفيِّها، جوهرها وزائلها، محاولة جمع أشتات الصورة ومتفرق الملامح، لعل الرؤية تتضح، كل ذلك دون أن يفقد السرد رونقه، أو يضيع من الكاتب زمامُ الحبكة، أو يضيق القارئ بألغاز أو تمحل أو اجترار.

وتبتعد رواية «القوس والفراشة» كل الابتعاد عمّا يدعى بالرواية الأطروحة، لأنها لا تصبو إلى الدفاع عن موقف معيّن أو مبدأ مسبق، أو إلى التبشير بحل ملائم أو طريق مجدد، فهمّها الأول والأخير أن تولّدَ أسئلة عميقة تخلخل السائد، وترُج الراكدَ، وتعيد إلى الفكر ديناميته وإلى الوجدان حرارته. وقد تسنى لها ذلك بانتهاجها الأسلوبَ البوليفونيَّ المتعددَ الأصوات في تصوّر الشخصيات وتصويرها، حيث استطاعت أن تغنيَ متخيّلنا السرديّ بنماذجَ إنسانية تجمع بين البساطة والثراء، وبين قدرتها الفائقة على التأثير في المتلقي واستفزاز ملكات النقد والحوار لديه. فالرواية لم تقدّم للقارئ شخصيات مكتملة التكوين، محددةَ الملامح والأفكار والمواقف أو ما يُعرف بالشخصية/النموذج، بل أبدعت شخصيات دينامية تتخلق وتتطور من خلال الفعل الروائي ذاته، حيث لا يمكن أن نقف في الرواية على شخصية أساس انتهي بها سياق الرواية كما ابتدأت من دون تغيّر أو تطوّر قد يصل مداهُ في بعض الحالات من النقيض إلى النقيض.

إن تدرج مستويات المأساة في الرواية من الفردي الشخصي، إلى الوطني القومي، إلى الإنساني الوجودي، جعلها تنفتح على أساليبَ تصويرية روائية متعددة السمات، متباينة الصِّيَغ والمشارب، لعل أبرزها التصويرُ الدراميُّ الذي أمتعنا بمشاهدَ حوارية طويلة نسبياً، ذات قدرة كبيرة على التمثيل والإيحاء والتوليد، وهو الأسلوب التصويريّ الذي لم توله الرواية المغربية كبير اهتمام. كما توسلت الرواية في صياغة عوالمها وشخصياتها بسماتِ التصوير الساخر الذي نلمس نبضه في جُل مفاصلها وأركانها، وتمتاز هذه السمة التصويرية بالقدرة على طبع الصورة الروائية بميسم النسبية والتعددية. ويصل التصوير الساخر النقديّ في بعض مشاهد الرواية إلى درجة الغرابة أو ما يسميه «باختين» في دراسته حول «رابليه» بالتصوير الكرنفالي، ويتجلى ذلك واضحاً في مشهد موكب الفرسيوي المتوجه إلى مقر المحافظ لتسليمه أكياس الفسيفساء «في طقس غير جدّي» (الرواية ص255) كما تقول الرواية. والإشارة في المشهد نفسه إلى «دولة الفرسيوي العظيمة» (ص255) تذكر بمشاهد التتويج الكرنفالي الزائف وطقوسه في رواية «سيرفانطيس» «ضون كيخوطي» وفي رواية «رابليه» «كاركانتوا» (4 Gargantua).

كما تستوحي الرواية بعض طاقاتها التصويرية من القصص الديني، مستفيدة ممّا اختزنه ذلك القصص من قدرة على الإيحاء والترميز عبر عصور وأزمان طويلة؛ فقصة النبي يوسف عليه السلام تكاد تشكّل هيكل الرواية ومولّدَ سؤالها العميق: في الأصل الديني يصاب الأب يعقوب بالعمى عندما يفقد ابنه يوسف، ويسترد عافية نظره بفضل قميص يوسف الذي يحمله إليه أبناؤه من مصر. فالقميص هنا بشرى بنجاة الحبيب وقرب اللقاء. أما في الرواية فالبطل «يوسف» يفقد حاستي الشم والذوق (أي القدرة على التمتع بالحياة) عندما يفقد ابنه «ياسين» الباحث عن الشهادة في جبال أفغانستان، ويسترد عافيته فجأة وهو يشمّ ذات يوم قمصان ابنه المتوفى. فالعلاقات أصبحت مقلوبة إذ أصبح «يوسف» أباً يُشفى بينما هو في القصة الأصل ابنٌ يَشفي. وقلبُ العلاقة هنا مقصود يصبو إلى استفزاز ذهن المتلقي وتحريك دواليب التأويل والبناء في متخيّله: ما دلالات الشفاء بواسطة القميص؟ كيف نفسر تلك التحولات الإنسانية التراجيدية التي تعيشها الشخصيات؛ ياسين من طالب متفوق في أرقى المدارس الهندسية الفرنسية إلى مجاهد في جبال أفغانستان، وعصام من شاب متنعّم ينتمي إلى مجموعة موسيقية عصرية إلى إرهابيٍ ينشر الدمار والموت؟ ما دلالات موت السارد/البطل في آخر مشهد من الرواية؟ كيف تصنع تفاصيل الحياة الصغيرة سعادة الإنسان أو مأساته؟ هذه مجرد أمثلة لما تستثيره الرواية من أسئلة في ذهن متلقيها وتحتاج الإجابة عليها إلى إعادة القراءة من جديد واستنفار ملكات التحليل والتأويل، لأن الرواية لا تقدم إجابات جاهزة وقاطعة، بل مادة للتفكير ودعوة للتأمل.

الإحالات:

(1) – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2010.

(2) Kundera, L'art du roman, Ed Gallimard , France, 1998, p20.

(3) – Mensonge romantique et vérité romanesque,
Ed Pluriel, Bernard Grasset, Paris, 1995, p 20 .

(4) Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, Gallimard, France, 1970,p 24.

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....

المؤسسة: ....

العنوان: ....

المدينة: .... البلد:

الهاتف: .... الفاكس:

البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....

+قيمة الإشتراك:

*للأفراد داخل المغرب: 200 درهم، خارج المغرب (50 أورو)

*للمؤسسات داخل المغرب: 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)

+طريقة التسديد: ☐ شيك بنكي ☐ تحويل بنكي

☐ حوالة بريدية

+إشتراك تشجيعي: ....

بواقع: ☐ نسخة من كل عدد ☐ نسختين من كل عدد ☐ ....

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.

من يوميات طائر مغتال..

«...ما يزال في البلاد متسع للفرح...»
واسيني الأعرج

للغبار أقنعة تتركني دون وعد
يمسكني الزمن من آخر مقطع...
– 1 –
صعود هش لطائر
يقتات على بقايا أعراس مؤجلة..
تهون قترات الذهاب والإياب، وخافقه،
صب أعياه «الحلول».
كما في خرافة العدم و نقيضه
يوحي باكتمال المراسيم
يخلد «ريكويام» الروح
و يأخذه جيل الأرقام بلمسة...
– 2 –
يراقب الطائر براءة
ترسم نجمة
تتوسط ساحة
تدكها حوافر قطيع ضيع راعيه..
بأبجديات الشمس
يردد «كورال» الأبدية نشيد فتح أندلسي
لا اسم له...
– 3 –
عاشقة ذابلة تسأل
–من فرط تجسس اللهفة–
شاعرا خانته
ماذا عن عيد الحب في غيابي؟
يجيبها بتمزق «بودليري»:
كان رائقا، كان مرا..
كان جميلا، كان معلقا..
...
كان الطائر شاهدا على احتراقهما...

– 4 –
بعد مأدبة بلا موائد،
يتقدم الطائر صفا من العمائم، في صلاة
غير مصنفة
ميقاتها لا يليق بمقام التضرع..
كان عشاءا أخيرا «لحواريي» البنفسج...
– 5 –
هسيس الحرف يفجر الدهشة
طقوس تسبق نحرا رحيما..
هذا الطائر مفلس إلا من قصيدة،
ينثرها فوق الغيم
...

■ عبد الكريم شباحني

إبحار خاطئ إبحار خاطئ إبحار خاطئ

1–
في القمقم
ق ق
ط ط
ر ر
ا ا
ت ت
لابأس من الإبحار في زمن كله بحار، أضحكتني كلمة لابأس وكأنني خوفو أو جنكيز خان، سأبحر.. أجل، ولكي أفعل، يلزمني إنسان آخر في أعماقي.
قال الشيخ باهتمام:
– إلزمك والصمت وأنت تخطو..
ضحكت مني ومن الشيخ. ما لدي لأقوله لهذا؟ أنا لست غريبا عني ولكن أتفاوت عني بشيء ما قد أظفر به في هذا الإبحار، ولكن من يعينك على ذلك؟ مضيت وأنا في قارعة الطريق فإذا ب: طق.. طق.. طاق.. طاق.. ط.. ط.. طاااا..ق..، طلقات مجنونة تخترق قلبي وسمعي، وأنا أبحث عني بين الدماء، سأعطيك بعض دمي لكن مهلا ليس الآن بعد أن أجنني أولا.
أركض كالنعامة.. ألتفت إلى الوراء في ذعر وهلع.. هه.. هه.. هه.. آه.. آه.. أنظر أمامي وقلبي يثب إلى حلقي، مهلا.. لا محالة سأصل.. أواصل: هه.. هه.. هه.. آه.. آه.. أغمض عيني وسط الدوي طمعا في ألا أكون، وأفتح عيني لأرى أخيرا من أكون، وجدتني نسيت دمي في قمقم ما، والسفينة تعبر ما تعبر بلا نهاية واضحة، والشمس التي ظننتها في المشرق كانت قد غربت وأنا ما بدأت الإبحار بعد.

2–
الارتقاء ضج بمدينة هلامية.. الأرض كالملدوغ.. الفوضى تئن بالإنسان.. وها خرير النفس يتمادى في عنفه..
أسأل دائما:
– هل لا بد من السؤال؟
الزمن أبدا يضحك وأنا دائما وأبدا أضحك.. ولا أعرف بماذا أجيب الفراغ كلما حنق مندهشا في امتداداته فينا، لا أعود إلى الرضا أبدا مادمت فيها كالنملة العرجاء التائهة تنتفض للاشيء، ثم يتحرك لساني كالأسير المتفرج:
– هل لابد من السؤال؟
– إذا كان لابد منه فأوجز.
– حسنا.. متى نرحل عن لماذا..؟
– حينما تكون مؤهلا للرحيل..

■ سعيد موزون

قَدَرُ الرّامي

بإيمان العجزة كنت أراها نافقة وكنت على استعداد أن أموت كمن ماتوا. كنت أعلم أنني اخترت الطريق وكنت على يقين أن الطريق الأخرى لا تفضي لغير الطريق الأولى، غير أن إحساسا وتأيا تطل إلى داخلي، وخلخل أفكاري، ربما من رتابة ظلال المساء ولون الرماد المنسدل على الجدران ووجوه الناس.

فارقت الرصاصة الأولى بيت النار وكان علي أن أركض سريعا إلى داخل المبنى.
لم أكن أخشى الموت.. جريت كي لا يكون الموت نصيبي وحدي.
أزحت الباب عن طريقي واقتحمت الصمت الساكن داخلي..

تركت الشارع والظلال الزاحفة نحو نهايتي والسلم، وتمسكت بسلاحي وأنا أعبر الفناء نحو الغرفة القصوى.

سمعت مرورهم بالخارج وشممت رائحة أرواح أخرى، غضبى تفارق أجسادها، راحلة وبجعبتها حقد على من سيشاهدونها صباح غد على شاشات التلفاز، وعاينت مياها دافئة تزين بها وجه مساء متعب حزين.

مكاني، ملتصقا بحائط ينبض موتا، تموقعت في الماضي كي أراني من عيون من سيراني وثيقة يحاكم بها تاريخي، فبصقت وسط الفناء على ذكراي، ولم يكن ثمة وقت لأشفي رغبتي فأبول على الذكرى.

اخترقت الغرفة فرأيته داخلا من باب الغرفة التي أدخلها. وجهت إليه مسدسي فوجدت مسدسه مصوبا نحوي. اقتربت منه فاقترب مني بمقدار ما اقتربت منه.
وكان الصمت. لا أحد منا يرغب بالكلام.
كان يشبهني كثيرا ويرتدي نفس ملابسي، زيا عربيا، حتى النظرات كانت نفسها، من عيون روضتها الصحاري.. كأنه كان أنا.

لا بد للمشهد أن ينتهي ولا بد للرصاصة أن تغادر فوهة البندقية.
كان مصيرا لسجنه أحزان الغروب بويلات النهار.

نظرت إلى عينيه أكثر فلمع بريق عيني..
كان جميلا، أنيقا وعلى إيمان أن حياة الذل لا تجدي.. لكنه التاريخ إخوتي.

اقتربنا من بعضنا، سرت الرجفة بجسدينا..
ثم أطلقت الرصاصة وتابعتها وهي تخترق جبهتي.

أكان لزوما أن تغادر الرصاصة بيت النار؟ أن يكون قدر الرامي نفس رصاصة البندقية؟

■ محسن الوكيلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إشراقات

لِجامٌ مِنْ دُخَّانْ..

... مثلُ مَطَرٍ خَفيفٍ في ليلة مُقْمِرَة ودافئة، باغَتَتَ الحقيقةُ هدوءَ الصَّحْوِ، تمازجتْ ألواني بفيضك مولايَ في وَهَجٍ أزَلي، فكان لي وكنتُ له.
لم أعُدْ ماءً تتسَكّعُ فيه شفاهُ الليل. المدى عَيْنايَ، وأنا في بوْحٍ من وهمٍ وهَمٍّ.. وأنتَ مولايَ لا حدود لك.. عَبَرْتُها آفاقَ العَذابِ وحيدًا، حتى بَكَتني الكَلماتُ، وعُدْتُ وحروفي قواتِلٌ لي:
ويْلك.. انثر فؤادك حَبًّا في خَيْمَة الرُّوحِ... وانْتَظِرْ أن ينفتحَ لك دَرْجُ الحقيقة، ويبدأكَ الحالُ. ضُمّ الأشياءَ كلّها في قلب الإشراقِ.. وامْشِ بعكاكيزِ المعنى في أقْبيَةِ الذاكرةِ، وانْسَ أنّكَ هناك.
أنتَ مُنْذُ ذاكَ صديقي، ابْنُ جوابٍ يَعْبُرُ ضفافَ السُّؤالِ، وإبْنُ هذا البياضِ. لستَ شتاتا ولا ظِلا يسعى، أنتَ روضة مسك عالية، ظلال وماءُ وتراتيل. ارْمِ عصا التَّرحال هناك في قلبِ العشقِ الرّباني، إنني قادمة إليك بعدَ حينٍ.
ليس عشقًا منك، أن تكتُبَني بالصَّمْت في ظلالِ روحك، ليْتَكَ فعلتَ أوّلا، فقد عرفتك ملاكا يغْتَسلُ في أريج العارفين، ينْتَعِل استعارات الوَجْد، يصعد جذوعها أعزل، تسْتهويه الشماريخ وحفيف السَّعف، فيعود بحلاوة المعنى يُضيءُ بها الجَبين.. يَا وَيلك تأخرتَ..

لغةُ خيمتي اليومَ لا تهُزُّها رياحُ الغِيابِ، أقمتُها على سَلْسَبيلِ الفؤاد، وأشْعَلْتُ ما بين أثافيه ليَعْرف كل عابر لَيْلٍ أنّي هناك. هذه أمواجي وأنا سيدُها.. شقّاق الألواحِ بروحِ المداد، الرّابطُ حبالَ الشدّ إلى أرْديَة العَبارات في كلِ ناد..
فلاَ تتأمل ظلك المَسكونَ بالأشْباح، ولا تُقَطر البَحْرَ من كفك إلا في كؤوس العارفين.
نأتْ بكَ الخُطى، وبَيْنَ الجَوانح فرْخٌ مُبَلّ، يَنْتَظرُ الصَّحْوَ ليمدّ الجناح، في توسُّلاتك يَشْحَذُ المنقار.. ترى من عُشّ عينيك يطلع يوما مثلُ البَهارِ؟ لقد رَأيْتك، وقد أحاطتْ بكِ جلابيبُ الذنوبِ، وأضْحى الطريقُ منجلا شاحباً يَشْحَذُ أسنانَه في القَدَمين، كنتَ تقولُ: مالها المعاصي تَجُرُّ صَهْوتَها وتترك في الكفينِ لِجامًا من دخّانٍ...؟
أكتُبُ ذلك أيُّها المُريدُ الغافي في أقْبية الرُّوحِ الباردة، اعترفْ في سبورةِ طلسَمِ السَّبْعِ المثاني أنّكَ اغتَرَبْتَ ثمّ عُدْتَ. اعتَرِفْ..اعترف أنّهم غيّبوك في المادّة، وألحُّوا عليك فعبدْتَها مثلهُم..
هَذِهِ – الآن – لبذة الصوف البيضاء توليكَ رِيّاسَة الكَلام، كل من تَمَرّ السِّرِّ المَعْنَويِّ الأوّلاني واشْرَبْ ماءَ التّربيّة.. وهاتِ دِرَرَ الأصْدافِ من أنوار بُحورك.. أخْبِرهُم كيْفَ دثّروك في خَيْمة دُنْيا مَحْروثَة مُجَرَّبة.. قل يا أبا الأنوارِ اللّدُنّية: لمَاذا مسحوا عن وَجْهِك طُهْرَ المراتبِ الكَمالية؟ قلْ وقد جرّبت كيمْياءَ التُّقى: اللّهُمّ إنّي عَبْدُك المَخْزومُ بحبال عنايَتك، الناشر صُحُفَه أمام أقلامَ ملائكَتك.
اكتبِ اللهم بحبرِك المكنونِ ما هو نوراني في ميَامينِ الواحي، وامْحُ حبْرَ الأنين عنْ شكوك صَدري العاري، فلا طاقة لي بخزي الخطايا، وأشواك الألم. اللهم وقدْ عرفتُ بابَك في لوائحِ الأسْرارِ، اسْقِ بداياتي ونهاياتي مَن جمالِ أنوارِ أسرارك.
أحْمَدُك مولانا عَدَد ذرّات الرّمْل، وما يعلم عدَدَها إلاّ أنت، وعدد الثَّمَرات والشَّجَرات الكائنَة، والتي كانتْ، وما يقدر على عدّها سِواك.. وعدَدَ قطرات الماء في أرضِكَ وسَمائك، ما ظَهَر وما بَطن، ما نزَل وزال، وما لم يَزَلْ في علمَك له أوانٌ وحال. وعدد ما لم تخلُق، وما خَلقتَ وله في الخَلْقِ وجهُ حَقٍ وكمال.
ببابك أسْفاري في قوارِبَ بيْضاء، وهذا نورسُ التأويلِ شاخَتْ فيه الحَقائقُ، فولى أخيرًا على مَوْجَةِ بَلاغَتِها إلى ظلك.
أنتَ أوْحَيْتَ له بهذا الإشراقِ وما فيه، وفي كل ما أرى وأسمع نطقَ جَلالك، وحيث تسْرَحُ الرّوح ولهى بك، أنت معها هناك.. فسُبْحانك...

■ جلال الدين محمد بازي

لست خبيرا بجغرافيا الألم

لساني هذا الصباح
خالٍ من الكلمات
من سكر البوح
من أسماء الأحبة
من حروف اسمي
من قصائد عشقتها بالأمس.

رأسي شاشة بيضاء
لا تشوبها كلمة أو ذكرى
لكن بها غرف كثيرة
تنتظر من يملأ هواء وحدتها
بأنفاس الشعر وعرق الكلمات.

المطر كثيف
يتساقط على جثة الوقت
جثة الوقت التي
ترقد على مرمى من نرد الصدفة.
الوقت الذي بلحظة حبٍّ
أرديه قتيلا مضرجا بذكرياته.

لأن شفرة اللغة لا تطاوعني
كي أصفني وألمي لكم.
لن أسمعكم أنيني ولن أطلعكم
على دخان قلبي.

وقتي أهديته
للعصافير المحتشدة في ذاكرتي
....
لست خبيرا بجغرافيا الألم
كي أصف لكم لون ألمي
أو موقعه من جبل التيه
فليس ثمة
أي تشابه بين دم الشهيد في الساحة
والنشيد الأخرس
الذي تردده حناجر العجزة
في الليل البهيم.

■ أحمد هلالي

قصص قصيرة جدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احتلام

كلما سَدَر في نومه إلا ويفيق محتلما مغتلما.
الفعل ذاته يتكرر. التفاصيل نفسها. الارتواء عيْنه، حتى ملء الفراش.
شيء شاذ يكدر صفوه، يحفر ويطن داخله كصراصير ليل، لم يجد له تفسيرا.
أيعقل كل هذا!!
أيعقل أن يكون حلمه هو الآخر (... Étrange et pénétrant)! ؟
استعان بتفاسير الأحلام.. بفتوحات فرويد.. تهجّد بتعاويذ.. علق تمائم..
لكن زائرته الوفية تأتي في ميقاتها وتأبى إلا أن تبيت في نبضاته.
نهارا، يراقبها «مراقبة المشوق المستهام».
تمر من أمامه بحياد، بجفاء، بقلب من حديد.
أحيانا، حين تركنُ جانبا كسفح جرف، يغتلي ارتيابه ويتقرّاها بلمس أو همس.
تنأى به ظنونه، يزداد جنونه، ويقول في أسى:
– أيكون احتلامي بهذه الطريقة..
وأنا الذي مارتْ غيدٌ وحسانٌ عديدة من تحتي، وتبطّنتُ ونططت..
في نهاية المطاف أحلم كل ليلة أني أضاجع سيارة (ليردوز)..!!

من مُشاهدات الرائي اللامرئي

(مَشاهد قد تكون شهادة ومُشاهدة، لم أشافه بها أحدا من قبل، لا تبرح بصري وتمر علي لَمَعَ وبوارق. فإن أفلتتْ مني بعض التفاصيل، جاز لكم أن تتصوروها حسب هواكم)
المشهد الأول:
أراهم في الميترو، في حمام السباحة، في كوكب ما، في اللامكان،... يدفنون رؤوسهم بين الصفحات، يتغاضون عن كل شيء عداها. لا هنيهة لهم لإبعاد خصلاتهم الشقراء عن عيونهم التي ترتحل في طيات الأسفار. كنت كمن يقبع تحت طاقية إخفاء، لا لمحة واحدة تحصدني، تصدحني من تلك اللمحات.
المشهد الثاني:
أرى البيداء ترعفني،لا ترفعني،لا تعرفني من غير قرطاس ولا قلم. أراها تسربلت عارية عاوية، تحبل بالقفار والآبار، تقتلعني، تبتلعني. في كل ثقب باب، أو خرمة خيمة تلتقي العيون بالعيون تتسّقط الثنايا والزوايا. لا هسيس، ولا جليس...
المشهد الثالث:
أرى الميترو نفسه يشق البيداء. تمتد «البركة الحسناء». كالفسائل تُسْتورد بنادلاتها ومرتاديها الأسواق. ثمة أناس يلحسون... يقتنصون شتى الغلمات. يدفنون... يحاكون النعامات. على مرمى بلحة تخسف، تنسف– بمن فيها– الأنفاق.
(كم كنت هاجعا في فلوات ذاتي تطوقني طاقية إخفاء، يتخطاني مراقب التذاكر، وأنا أمتطي ميترو الأنفاق!!)

العتّال

قدم من المهجر.. انقلب رأسا على عقب كأنه ليس من أعطان هذا المدشر المترامي بين سفوح الجبال والنسيان.
ركن سيارته الفارهة جانبا. أومأ إليها بمفتاحه، نقّت وآب سقفها إلى مستقره. دخل إلى الدكان بخطى غير الخطى. اشتهى بحواسه جميعا. انتقى ما انتقى. كدس الدكاني ما حازه الزبون في كيسين بلاستيكيين.
قال بصوت آمر متكسر:
السيارة؟
سكت الدكاني برهة. انتفضت مجموعة من الأجوبة في ذهنه..
قرر أن يجيبه بإحدى هذه العبارات:
– الحمال أرسلناه إلى المهجر
– الحمال موجود في المتجر
– الحمال غادر المدشر

الكائن المسماري

تكأكأت حوله في ممر المطار المفضي إلى الطائرة عناصر شتى من الشرطة. كلما مر من حاجز ما إلا ودوت صفارات إنذار.
جربوا أجهزة عدة كانت ترد دائما بالصراخ. عزلوه جانبا. جردوه من أوراق التوت. كشفوا عما في بطنه من قوت. دققوا التفتيش. اكتشفوا أن أحذيته مرتّقة بمسامير. هبوا نحو خيمة الإسكافي المشرعة في الخلاء. صفدوه، واختفى للأبد.

■ جمال الدين الخضيري

في عشق موناليزا!

■الطيب بوعزة

كان وقتها كهلا في الرابعة والخمسين من عمره.. فنانا مفعما برقة الشعور ورهافة الرؤية والحس.. يمتلك أنامل ساحرة قادرة على استنطاق الوجود، ونقل أبعاده إلى لوحات ورسوم باحترافية بالغة وإتقان مدهش.. لكن رغم تلك الرهافة والرقة في الرؤية والإحساس يبدو أنه لم يشعر بعد بطعم الحب، ولا بخفقة الوجدان تجاه امرأة، على كثرة ما رأى من النساء! ثم لما وقعت عيناه على «موناليزا» قيل بأنه شغف بها، وذاب فيها صبابة وعشقا!

ألا ما أقبح نظرك، وبئس ذوقك في الجمال يا دافنشي!

هل يحس أحدكم عندما يتأمل وجه السيدة موناليزا بأنها مثال للحسن، أو لها منه بعض مقدار يلفت النظر؟

لكن من أنا وأنت حتى نزعم الحق في تقويم ذوقه في الجمال؟!

لنتأدب في حضرة الفنان.. ولنشك في قدرة إبصارنا وذوقنا نحن، لا في رؤيته وذوقه، ولنقل رغم أنفنا – أو بالأصح رغم عيوننا جميعا– إن السيدة موناليزا أجمل نساء الأرض!

ودعني أجرب قرض الشعر في مغازلتها قائلا:

«ما أجمل خصلات شعرك الباهتة!
وعينيك الغائرتين..
وأنفك المتدلي كليل الشتاء!
ما أشهى فمك المشطور نصفين..
حتى لا أدري هل يفتر عن بهجة وحبور، أم ينطق بهمٍّ كئيب؟!»

ولنسرد قصة عَشق ليوناردو، وكيف سال في أنامله مدادا ولونا، فأصبح بعد استقراره على اللوح أشهر مشهد فني عرفه تاريخ الفن البشري على امتداده وكثرة نماذجه وتعدد رسومه.

تبدأ القصة بطلب بورتريه.. ففي أحد الأيام استدعى فرنشسكو ديل الجيوكندو، أحد نبلاء مدينة فلورنسا، الرسام دافنشي ليرسم لوحة لزوجته ليزا. وبمجرد ما رآها أصابه سهم كيوبيد، فأقبل على عمله بفرح وانتشاء.. كان يختلف كل صباح إلى القصر، ليَقبَعَ أمام السيدة ساعات طوالا متأملا تقاسيم وجهها.. مترسما ملامحها على لوحته.. وحرص خلال عمله على إحضار فرقة موسيقية لتعزف أعذب الألحان حتى لا يتسلل الملل إلى قلب السيدة «الجميلة»، وعسى أن تبقى تقاسيم وجهها متألقة بتلك البسمة الغامضة المحيرة..

ومرت أيام، بل شهور!! والعجوز فرنشسكو يرى ليوناردو مسكونا بنشاط غريب، حيث لا يمل من الحضور كل يوم إلى القصر بأدوات رسمه بدعوى رسم وجه السيدة!

أيعقل أن يحتاج رسم بورتريه إلى كل هذا الوقت؟

هذا هو السؤال المقلق الذي أخذ يهجس بداخل فرنشسكو، حتى انتهى إلى الاعتقاد بأن الفنان يماطله في إنجاز اللوحة، ويُسَوِّف موعدَ إتمامها؛ فأمهله أياما معدودات للانتهاء من عمله...

فماذا يفعل الفنان العاشق؟ هل يتم لوحته ويقبض أجره وينصرف؟

إنْ فَعَلَ فكيف يعوض تلك اللحظات المفعمة بالسعادة والحبور، وهو ينظر إلى عشقه ماثلا أمامه؟

كيف يطفئ نَائِرَةَ الشوق وحرارة الصَّبْوَة إن فقدَ مجالسة الموناليزا؟

فكر في الأمر مليا؛ فانتهى إلى الاحتفاظ باللوحة لنفسه. لكن كيف السبيل إلى إخراجها من القصر؟

استأذن دافنشي السيدَّ فرنشسكو بأن يأخذ اللوحة معه إلى بيته؛ بدعوى أنه يريد رسم خلفية طبيعية، واقتنع العجوز بطلبه؛ فأخذ الفنان صورة عشقه ليحتفظ بها في بيته خالصة له وحده.

بدأ دافنشي في ترسيم الخلفية، ولم يشأ أن يكرر نمط الترسيم السائد، بل أبدع تقنية جديدة في وضع الخلفية الطبيعية؛ حيث كانت خلفيات الصور في ما قبل الجيوكاندا تتمظهر بنفس مقاس البعد، لكن دافنشي استعمل أسلوب ضبابية اللون، فأعطى الناظر إحساسا بواقعية الخلفية، كأن لديها عمقا يجعلنا نحس باختلاف المسافة بين أول المنظر الطبيعي وآخره الذي يبدو بسبب بعده مندثرا في الضباب! وتقنية الإيحاء بالعمق والمسافة تقوم على اختلاف وضوح ملامح الترسيم، فالقريب يتم رسمه بوضوح، ثم كلما امتد بعيدا يقل وضوح الصورة، وهكذا نحصل على هذا الإيحاء الهندسي الجميل.

كما أبدع دافنشي في رسم الجسد، فلم يسلك في رسم الموناليزا الأسلوب المعهود في فن البورتريه، بل أبدع تقنية جديدة غير مسبوقة. حيث كانت رسوم الشخصيات قبله تنتهج إحدى الطريقتين التاليتين: إما ترسيم الجسد كاملا، من زاوية نظر أمامية؛ وإما ترسيمه من زاوية نظر ترتكز على تقنية الإسقاط الجانبي التي لا يكشف عن عمق الشكل الجسدي؛ لكن دافنشي أبدع أسلوب الإسقاط المتوسط، حيث زاوج بين الجانب والأمام.

وطال وقت اشتغال دافنشي في لوحته الفريدة هذه، وكان يرفض تسليمها لفرنشسكو متعللا كل مرة بكذبة؛ لأنه لا يستطيع أن ينطق بالحقيقة التي تختلج بداخل وجدانه: «إني أعشق الموناليزا».

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

جـــــدائل

لخيمتنا سقف من غمام،
وحصير، يداعب ضفيرتين
في خيمتنا خبيز نعده عشاءا للزمان
حين تعود أمي من سَفَر الغياب
يخرج الزمن من ثقب إبرة
يعانق الرمل نخلتنا لتنجب الرُّطَبْ
وفي الصحراء أُغني،
أرقب قطيع القوافي
وهي تعبر الوادي لأوقف تدفق الحقب
على مقربة من خيمتنا
يجلس أبو تمام تحت أيكة
يقرِّض قصيدته الأخيرة
يوصي الموتى
ليحملوا عبا أحيائهم،
ويفكوا الصقيع عن الصحراء!!
سفائن تمخر عباب يمٍّ من حطبْ
حول البنادق،
جنود يغازلون أشباحهم
أطفال يزرعون الحجارة في تراب الرصاص
حمام يفرِّخ على زند البندقية
وفي المساء..
أمسح الغبار عن عقرب الوقت
أنتظر السندباد عائدا من بلاد العربْ
هناك أنادي عن زهرة،
تسللت من بستاننا القديم،
وهي تخطو على زرقة الأعادي
أسأل ريما عن غيمة شاردة..؟!
عساي أجد نجمة وندى،
لهذا الليل القرمزي،
أو معلقة آبقة من السّنين البائدة
وأحمل جرحي على كتفي
أنتظر قدوم قافلة من بلاد العجب

■**عبد الرزاق القطاري**

■ سمر يزبك

صورة الجسد الأنثوي من خلال رواية «رائحة القرفة» للكاتبة سمر يزبك

■ مصطفى العوزي

الجسد الأنثوي، إنه نقطة التقاء خطوط العتمة متشابكة بخطوط الضوء المائلة، إنه «الحريرة» بتعبير الباحثة السوسيولوجية فاطمة المرنيسي (والحريرة هي شربة مغربية، الخضر والتوابل وأشياء أخرى تتفنن في مزجها أصابع المرأة المغربية)، وفي الوصف إحالة على تعقد هذا الجسد الذي تتداخل فيه عوامل سوسيولوجية، ثقافية وسيكولوجية، لترسم عنه الكثير ثم الكثير من التمثلات، تختلف من بيئة إلى أخرى ومن مجتمع لآخر. في رواية «رائحة القرفة» للكاتبة والإعلامية السورية سمر يزبك، يعود الجسد الأنثوي لواجهة «الأداب»، ويحضر بقوة، كتلك القوة التي صاغت بها الكاتبة مشاهد وأحداث تروي سيرة من عوالم الجنس الخفية والمرفوضة بين إمرأة من طبقة القمة وخادمتها الآتية من عوالم السفح بدمشق المدينة التاريخ والحضارة.

يتخذ الجسد الأنثوي في هذه الرواية صورتين لا تلتقيان إلا في ذاك الجسد، جسد المرأة، صورة تندفع نحو اللذة وصورة تقابلها بالعنف والألم، كيف ذلك؟

الجسد الأنثوي، جسد المتعة واللذة: صورة الإيجاب:

على هذا المستوى، تصور لنا الرواية جسد المرأة كبؤرة لعيش لحظات اللذة والمتعة، فالجسد الأنثوي هنا هو عالم خاص يؤدي الإقتراب منه، إلى بلوغ اللذة والمتعة الحقيقية والتي لا تقابلها لذة أخرى، فنجد حنان الهاشمي إحدى بطلات الرواية كيف تحس لذة فائقة تغمرها وهي بين أحضان حبيبتها عليا الطفلة الفقيرة التي جيئ بها إلى فيلا العائلة الكبيرة لتعمل كخادمها، فتتحول الى ملكة تستمد كل قوتها من جسدها هذا، فتسخره لخدمة سيدتها ومن تم فهذا الجسد هو صورة اللذة الحقيقية «كانت تشعر بغبطة سرية تحول جسدها إلى كتلة من الارتعاشات اللذيذة، وهي تتذكر كيف

كانت عينا حنان تفوران بالرضى والحب» ص 14، وفي مقطع آخر «حيونتها كانت مصدر انجذاب حنان إليها. تتلذذ بأصابعها إذ تلعب وترسم على ظهرها، وتشعر بالغرابة من لون أصابع خادمتها السمراء القاتمة على لحمها الأبيض الناعم» ص 82، تعمل الرواية اعتمادا على تقنيات الوصف والسرد، على إعطاء أشد التمثلات حضورا وتمركزا في مخيل الإنسان حول جسد المرأة، بين الجمال والروعة والنعمة، حتى أصبح هذا الجسد مصدر إلهام للكثير من الكتاب والفنانين والرسامين والشعراء، كما كان قديما محط تقديس وتبجيل لديانات وحضارات عريقة.

الجسد الأنثوي، جسد الألم والمعاناة: صورة السلب:

لكأن هذا الجسد صورة في مرآة، وبين الأصل والصورة تتيه التفاصيل وتغيب معها الحقائق، فبعدما كان مصدر السعادة واللذة، هاهو ذا يتحول إلى مصدر للألم والمعاناة، فيتحمل أنواع القهر والإغتصاب والإضطهاد ما يكفي لجعله بنية للألم تمتلئ بالمعاناة دونما الإحساس بالرغبة الجامحة في الإنفجار والتمرد، تعود عليا الفتاة الفقيرة بذاكرتها إلى أيام الصبى الخوالي بحارة الرمل، وتنقل بعض من مشاهد المعاناة، كان الأب متسلطا يضرب أخواتها، ويمارس وحشية في ممارسة الجنس على أمها إلى درجة جعلت عليا تنتظر وهي في الطريق إلى حارتها بعدما طردتها ربة المنزل، موته بكل ما تشاء من الأماني، في إحدى المقاطع نعثر على هذا التصوير البليغ «دفنت وجهها في حضن أمها، بينما الأم تفكر بحماية بطنها المنتفخ، فقد اعتادت أن تضرب في النهاية لكن غضب الأب خيب ظنها هذه المرة. إنقض على عليا الكبيرة، وأمسكها من شعرها الذي تحول بين يديه إلى حبل لفه حول أصابعه، وضرب بجسدها جدران الغرفة، إرتجت الجدران وسقطت النقوذ، صرخت الأم، وبطنها يرتج أمامها. صفعها...» ص 64، وفي موضع آخر تحاول الكاتبة أن تصف لنا واقعة اغتصاب عليا من طرف شاب كانت تعمل معه بجمع قنينات الزجاج الفارغة «طرحها أرضا، لوى ذراعها وراء ظهرها. صارت الذراعان ملفوفتين تحت جسدها مثل حبل، شعرت أن عظامها تتكسر، لم تستطع الصراخ، نزع سروالها، ورمى بثقله عليها، فشعرت أنها تنسحق تحته، كادت تختنق، وشعرت بشيئه القاسي الحار يحتك بها». ص 111.

تحمل رواية «رائحة القرفة» من صور جسد اللذة تارة وصور جسد الألم تارة أخرى، الشيء الكثير، وهي بذلك عمل طموح وجريء، سعت صاحبته الكاتبة سمر يزبك، من خلاله، إلى اقتحام عوالم الفقر والهامش كموطن للاستغلال في مقابل عوالم الغنى والترف كموطن للسيطرة والتحكم، وبين العالمين، يكتشف القارئ تمظهرات الهوة والفارق والبون الشاسع بين طبقتين لا يجمع بينهما إلا منطق العرض والطلب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

المسرح وهاجس مابعد الدراما..

أعتبر أن المسرح يعيش نفس الانعطافة التي يعيشها الفن التشكيلي الحديث في العالم. لعل فكرة الاشتغال على عمل فني فان، هي فكرة مستمدة من المسرح. ما يسمى بالتركيب أو «لانسطالاسيون» التي يتطور نحوها الفن التشيكيلي من تأثيث اللوحة إلى تأثيث الفضاء هي عملية إخراج وسينوغرافيا مسرحيين بامتياز. ماذا نريد من المسرح أكثر من هذا؟ الفن التشكيلي يسير بخطى ثابتة نحو التمسرح وبالتالي إلى العمل الفني الفائي؟

ماذا يمكن أن نطلب من المسرح كي يقترب أكثر من مرحلة ما بعد الدراما التي ساهم في خلقها وبلورتها، والتي تسابقت فنون مجاورة أخرى لإلتقاط ثمارها الناضجة. هل أستطيع أن أقول أن المسرح يعيش مرحلة ما بعد الدراما من خلال الرقص، والفن التشكيلي وموسيقى الراپ وشعر سلام وغيرها من التعابير التي تقترب في جوهرها من المسرح بتمظهرات التمسرح؟ وهل يعيش المسرح المغربي هاجس المسرح المابعد درامي كما يعيشه المسرح الغربي والأسيوي بحدة فكرية وفنية صارخة؟ أعتقد أن الجواب نعم، رغم أن ال«نعم» هذه تظل خجولة ومبعدة شيئا ما عن الواقع الفني للبلاد. ذلك أن الفكر التجريبي في شتى الميادين مقصي عن اهتمامات العام، فما بالك إذا كان في إطار فرق ومجموعات مسرحية لاتبارح تجاربها الأوراش وبرامج المهرجانات المسرحية اليتيمة الجمهور. الكتابة المسرحية المغربية (نصيا وركحيا) لا أعتقد أنها بعيدة عن هذا المخاض، غير أن الوعاء العام فكريا وثقافيا لم ينضج بعد لاحتواء هذه التجارب الفنية بنضجها والجريئة في آن.

■ جمال الدين الخضيري

ملامح الدراما النسائية الأمازيغية، من خلال مسرحية: «ثدارث ماما فاطمة»

*مدخل:

هل يجوز لنا الحديث عن بروز ملامح مسرح نسوي أمازيغي بالريف أو ما يسمى ب(الدراما النسائية) تماهيا مع تصنيف باتريس بافيس لهذا المسرح في معجمه والذي سماه بمسرح النساء Le théâtre des femmes باعتباره مسرحا يتم إخراجه وتشخيصه من قبل النساء ويتناول مواضيع ترصد المرأة ومشاكلها في مجتمعها. نقول هذا، لأنه ظهرت مجموعة من المسرحيات الأمازيغية انصرفت إلى قضايا المرأة بواسطة المرأة نفسها تأليفا وإخراجا وتمثيلا. وليس بالغريب أن تكون للمرأة الأمازيغية أماكن وإبداعات خاصة بها. وتحضرني هنا ظاهرة الأسواق النسائية بالريف، والتي مازالت مستمرة إلى يومنا هذا ببعض المناطق. والحقيقة أن هذه الأمكنة (أسواق النساء) تعتبر مؤسسة متميزة فبالإضافة إلى طابعها التجاري تكتسي أهمية تواصلية وبإمكان المرأة أن تمارس فيها عدة طقوس بعيدا عن أعين الرجال، مما حدا بالإثنوغرافي الأمريكي دافيد هارت إلى القول بأن الأسواق الخاصة بالرجال ذات وظيفة اقتصادية في حين أن أسواق النساء تتمتع بوظيفة اجتماعية.

والمسرح باعتباره فضاء يختزل المجتمع وخشبة يمكن ملأها بالطريقة التي نشاء، فإننا نجد فيه لمسات المرأة وإبداعاتها وخصوصيتها، ولن نبالغ إذا قلنا إن المرأة الأمازيغية فنانة بالفطرة سواء في مسرح الحياة وهي تردد أهازيج (ر الا بويا) أم في المسرح / البناية وهي تحاكي التقاليد والثقافات الشعبية المحلية؛ لذا فإننا نجد اثنوغرافيا آخر وهو الاسباني أنجلو غريلي الذي زار منطقة الريف في عشرينيات القرن الماضي والذي ألف كتابا مهما عنها والذي وسمه ب:

(Notas sobre la Islamiz– cion y Arabizacion de las poblaciones berberes del norte de Marruecos)

يرصد فيه بعض عادات، وأدب، وفن الريفيين، ويعتبر أن كل سكان المنطقة شعراء بشكل من الأشكال ويميلون إلى الشعر «إزران» باعتباره حيوية اجتماعية وتصويرا دقيقا للأحاسيس الشعبية يضطر الجميع للإقبال عليه وتعاطيه».

هناك مسرحيات أمازيغية عديدة أدت فيها المرأة أدوارا متميزة إلى جانب الرجل، إلا أن أهم المسرحيات التي كانت لهن فيها قصب السبق وأضفين عليها مسحة أنثوية نجد:

– مسرحية «أقلوز»، التي قامت بإخراجها وتشخيصها لويزة بوسطاش، مركزة على المرأة وطقوسها اللعبية من خلال إبراز خصوصياتها وبعدها الجسدي والاثنوغرافي، وذلك بواسطة عدة مظاهر والمتمثلة في: الوشم وطريقة التزين، واللباس المستعمل، والحركات (الجيستوس). جاء ذلك من خلال توظيف شكل فرجوي فطري خاص بالمرأة وهو ما يعرف بفرجة «أقلوز» التي كانت تمارس بكثرة في احتفالات وأعراس الريف. إنها فرجة استعراضية تكشف عن الجسد الراقص المرأة، لكن بشكل تهكمي، إذ تلجأ الراقصة إلى وضع إناء أو أي شيء دائري حول خاصرتها مما يجعل عجيزتها بارزة بشكل مبالغ ومضاعف. إنها دعوة إلى تحرر الجسد بإدخال تشويهات عليه وتسمين بعض أعضائه. وهذا يذكرنا بالجسد الكرنفالي الذي يعتمد بدوره على المضاعفة والنفخ. مما يجعلنا نعتقد أن هذه الفرجة قديمة جدا ومارسها الأمازيغ إبان احتفالاتهم وطقوسهم في أفضية خارجية لتتسلل بعد ذلك بعض بقاياها إلى أعراسنا بالشكل الذي تمارس به الآن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- مسرحية «تمرد امرأة»، وهي من تأليف وتشخيص ماجدة بناني تدخل في هذه الخانة أيضا، بحيث تسلط الضوء على المرأة في المجتمع الأمازيغي وصراعها مع الرجل الذي يسعى إلى تكبيلها وفرض توصياته عليها. المسرحية تصور الأب بشكل قاس جدا، إذ سيعتدي على ابنته بطريقة وحشية، وسيفتض بكارتها مما سيؤول بها إلى الانتحار هروبا من الواقع ودرءا للفضيحة.

- مسرحية «نساء الزابوق»، وهي مسرحية من تأليف سلوى الروكي وإخراج ماجدة بناني. ترصد هذه المسرحية واقع التهريب الذي تمارسه بالخصوص النساء، حيث يسلكن المعبر الحدودي الفاصل بين مدينة الناظور ومدينة مليلية المحتلة. وتحيلنا المسرحية بشكل صريح إلى المكان الجهنمي «الزابوق» وهو ممر ضيق على جنباته قوات مدججة بالعصي والأسلحة، فتصبح النساء المشتغلات في التهريب اللائي يضطرن لعبوره عرضة لعدة مضايقات واعتداءات.

يبد أن أهم مسرحية في هذا الإطار التي تعاملت مع قضية المرأة باحترافية هي مسرحية «ثدارث مما فاظمة» والتي عرضت بالمركب الثقافي لمدينة الناظور من لدن فرقة الريف للمسرح بالحسيمة يوم 25 اكتوبر 2009. ولقد شارك في هذا العمل طاقم بشري مهم جله من النساء؛ بحيث نجد في التشخيص كل من نعيمة علاش، وصليحة البوعيادي، وشيماء بن احمد، وأنيسة عقاري، ونجلاء بن احمد، بالإضافة إلى طارق الصالحي. والمسرحية من إخراج نعيمة زيطان. بمعنى أن كل الأدوار الأساسية أنيطت بالعنصر النسوي.

*** أضواء على مسرحية « ثدارث ماما فاظمة»**

أ- المكونات الفكرية:

قبل أن نغوص في أحداث المسرحية يلفت انتباهنا منذ الوهلة الأولى عنوانها باعتباره عنصرا خارجيا وإرشاديا (Didascalique)، ذا دلالة خاصة مادام أنه يشي ببطلة المسرحية وشخصيتها المحورية «ماما فاظمة». وبهذا يكون قد سهل على المتلقي المأمورية، وخلق لديه أفقا للانتظار، لأنه يدل على العرض ويفصح عن بعض الأشياء المحيطة به، بل يسعى إلى خلق ميثاق فرجوي تواصلي مع المتفرج وإثارة فضوله وأسئلته.

لوحة تشكيلية بريشة الإثنوغرافي والمقيم العسكري الإسباني إمليو بلانكو التي تصور أحد الاحتفالات الأمازيغية بالريف، والتي تظهر النساء وهن يتغنين ويرقصن «رالا بويا» إبان فترة الحماية

فعنوان المسرحية يتألف من مكونين هامين:

المكون الفاعل: والمتمثل في بطلة المسرحية باعتبارها شخصية محورية ترتبط بها الشخوص الأخرى. أي أنها المستحوذة على الحكي والفاعلة في الأحداث وفي الوقت نفسه يتمحور حولها الحكي. ولعل هذا يدل على أن المسرحية تعطي الأولوية لبناء الشخصية وإظهارها قبل بناء الأحداث.

المكون المكاني: ويتجلى في كشف مكان المسرحية وهي (الدار= ثدارث)، وهو عبارة عن فضاء مغلق. وهذا المكون ذو دلالة كبيرة لأنه يحدد عناصر الركح منذ الوهلة الأولى التي ستدور فيه الأحداث.

ويبدو أن العنوان ملتزم بمجريات العرض ومحاذ لمعناه ومختزل لدلالاته وأبعاده الثقافية. وتجدر الإشارة إلى أن الدار التي تدور فيها كل أحداث المسرحية لا تمثل هنا مجرد بناية، إنها مؤسسة ومنظومة تقاليد وأعراف لها حرمتها، وهي المعادل الموضوعي للمجتمع الأمازيغي واختزال له.

والموضوع المعالج في هذه المسرحية هو موضوع يتناول مدونة الأحوال الشخصية التي أعادت الاعتبار للمرأة، وحاولت أن ترفع الحيف عنها، ومن ثم فهي تسعى أن تخرجها من قوقعتها، وإدماجها في المجتمع، متكئة في ذلك على ترسانة مهمة من القوانين.

المسرحية تبدأ بتقديم الأحداث من خلال توظيف شخصية الراوي الذي يمهد لوقائعها ويقدمها للمتفرج. وهذا يشكل قفزا على حدود العمل المسرحي وذلك بكسر الإيهام وكشف موضوع المسرحية والإعلان عن بدايتها وإعطاء بعض التوضيحات للجمهور التي من الممكن أن تفيده في فهم المسرحية والإمساك بخيوطها. يلج الراوي الخشبة متجها نحو مقدمتها التي تشرف على الجمهور مبينا أن هذا العرض يتحدث عن ثلاث نساء وبعد ذكرهن ينسحب ليوكل الأمر لهن لينصهرن في فضاء العرض. ومن ثم يبدأ الحكي عن معاناتهن سواء منفردات أم مجتمعات يشتكين من تسلط الأم «مامة فاظمة» وسد الأبواب في وجوهن ومحاصرتهن، وتصوير الرجل لهن بمثابة غول كاسح يجب الحذر منه. وهكذا تبدأ المأساة التي تتجسد في هذا الانغلاق/السجن، والخوف من وطأة المجتمع وتقاليده التي لا ترحم. وفي ظل هذه الأجواء يحتدم الصراع بينهن، وتسود وسطهن سلوكات شاذة، فكل واحدة تغار من الأخرى. ونتيجة لهذا تتعرض الفتاة المخطوبة المسماة» ماموش» لكيد نسوة الدار، إذ ستلجأ إحداهن إلى سرقة صورة خطيبها. وهكذا يصبح الحديث عن الرجال والتوق إلى العالم الخارجي هو الشغل الشاغل لديهن. وتأخذ أحداث المسرحية منحا تراجيديا بانتحار إحدى بنات مامة فاظمة نظرا لعدم تمكنها من الزواج وبسبب الضغط الممارس عليها. وفي الوقت الذي تبدو فيه المسرحية متجهة نحو نهايتها بهذا الانتحار يبرز الراوي مرة ثانية ليعيد صياغة الأحداث ويقدمها للمتفرج في شكل آخر، بحيث يخلخل أفق انتظار المتلقي ويكسر الإيهام مبينا أننا في لعبة مسرحية قابلة للاستدراك والتحيين، وهكذا يرفض موت الفتاة، ويرفض أن تنتهي المسرحية بهذه الطريقة، ويدعو إلى تشكيل نهايتها بشكل مغاير. لذا سيلجأ إلى استدعاء الشخصيات(النسوة) واستنطاقها، فيبدأ بربة المنزل ويسألها عن سبب إغلاقها للأبواب في وجه بناتها، لتجيب أن زوجها المتوفى هو الذي أوصاها بذلك، بمعنى أن سلطة الرجل حتى أثناء غيابه تظل حاضرة، ودائما هي سبب المعاناة. وتبادر الأم في النهاية كنوع من التكفير عن خطئها إلى فتح الأبواب المغلقة وكذا إطلاق العنان لبناتها قصد اقتحام العالم الخارجي. ويطلب الراوي من باقي الفتيات أن يقترحن حلولا لازمة لهذه المعضلة التي حالت دون تحررهن، فجاء اقتراحهن على الشكل الآتي:

- الفتاة (ماموش): ترى أن المعضلة الأساس تكمن في الأموال والإرث الذي حرمت منهما المرأة، لذا وجب على الفتاة أن تأخذ حصتها الشرعية من ذلك كاملة غير منقوصة.

- الفتاة (الخادمة): ترى ضرورة الانخراط في مختلف الجمعيات قصد التثقف والتعلم.

- الفتاة (سيما): تدعو إلى الأخذ بفحوى ما جاء في المدونة.

وفي الأخير يتم كسر الجدار الرابع من لدن مشخصي العرض، وذلك بالتوجه نحو الجمهور والنزول إلى الصالة وتوزيع منشورات عليه تحمل بعض مواد المدونة كالمادة 24 والمادة 25 والتي تشير إلى حق ولاية المرأة، طالبين في الوقت نفسه من الجمهور أن يدلي برأيه أيضا في المسألة.

يتضح جليا في هذه المسرحية من حيث أبعادها الدلالية وحمولتها الثقافية مدى نزعتها التعليمية التي تسعى بشكل مباشر إلى تقديم الأطروحة أو المشكلة ومن ثم تفسيرها ومعالجتها وفي الأخير إقناع الجمهور بها وحثه على تبنيها' فبعدها الإيديولوجي واضح منذ الوهلة الأولى وإن جاء مغلفا بأيقونات فنية متميزة أسقطت عنها بعض الرتابة.

ب- المكونات الجمالية

نزعت المسرحية إلى توظيف تقنية البرولوج (الاستهلال) والذي تمثل في بروز شخصية الراوي باعتباره مقدما وممهدا للأحداث كما ذكرنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك آنفا. ونزعت كذلك في نهاية المسرحية إلى توظيف الإيبيلوج (الحوار الخاتمة) عن طريق نفس الراوي، وذلك من اجل الخروج ببعض العبر والدروس الأخلاقية، بل صياغة أحداثها من جديد كما رأينا ذلك من قبل. وربما طبيعة الأحداث هي التي فرضت هذا النوع من التقسيم المسرحية، فكلما تعذر تجسيد الوقائع على الخشبة تجسيدا لائقا، أو صعب إيصالها إلى المتلقي بوضوح إلا وتم اللجوء إلى السرد والتعقيب الذي يضطلع به الراوي أو من يقوم مقامه.

الملاحظ أن المسرحية على الرغم من أنها حاولت أن ترتكز على الإيهام في مشاهدها لاسيما على مستوى الديكور، إلا أنها كسرت ذلك بتدخل الراوي مرتين، وكذلك كسر الجدار الرابع والنزول إلى الجمهور، وتوزيع منشورات عليه، وفضح تقنيات العرض المسرحي بالدعوة إلى تركيب وإعادة صياغة المسرحية من جديد (الميتامسرح).

ولتعميق دلالة الموقف الذي عالجته المسرحية لجأت إلى توظيف الأغاني الشعبية الأمازيغية، لا سيما الأغنية المشهورة (كعكع أ زيبدة) وهي لوحة استعراضية رائعة من لدن الفتيات الأربع، بحيث شكلن مجموعتين متقابلتين مثنى مثنى مع تغيير مواقعهن بين الفينة والأخرى، مستخدمات الدف، الشيء الذي تفاعل معه الجمهور وصفق له كثيرا. وتأتي هذه الأغنية في المسرحية كثورة على سلطة الأم أثناء أحد النقاشات، فما كان منها إلا أن انصرفت وتركت الفتيات غارقات في أهازيجهن. و«رالا بويا» على العموم في الريف كما يشير بعض الدارسين تنفلت من قبضة الطابوهات ومن تسييجات الأعراف، لذا فإن الاحتفال الذي يعج بهذه الأهازيج ينسف فيه الممنوع وتكثر فيه الرسائل الشعرية الصريحة والمشفرة التي تتوجه إلى الأعداء والأحباب على حد سواء.

وفيما يخص الديكور الذي وظفته المسرحية فكان ثابتا طيلة العرض، وهو عبارة عن دار مغلقة مصورة من الداخل وبالخصوص الفناء» رمراح» الذي كانت تجري فيه الأحداث، حتى إن الأبواب المستعملة في (فوندو)الخشبة كانت تحيل دائما إلى الداخل أي غرف المنزل ذاته، مما يجعل الخارج أو ما يحيل إليه منعدما. ومن ثم لا يمكن الحديث في هذا العرض عما يسمى (جهة الساحة، جهة الحقل= ىCot jardin ىcour,Cot . وهو ما يقابل الداخل والخارج. وفي أعراف تأثيث الخشبة المسرحية أنه عندما يتم اعتماد هذه المعايير تخصص جهة اليمين من وجهة نظر المتفرج للشخوص الداخلة من فضاء داخلي cour وجهة اليسار للشخوص التي تأتي من الخارج jardin أو بالأحرى (الشارع).

فطبيعي ألا نجد هذه الثنائية في المسرحية التي بين أيدينا، فمنزل مامة فاطمة يحيل إلى مجتمع منغلق، ويوازي المعتقل، بل حتى ديكور الحديقة الموظف كان جوّانيا وقطعة داخلية من المنزل. وهذا الديكور باروكي المنحى مشحون بأيقونات تراثية أصيلة، وعلامات أو وسائل إيضاح تقليدية تفصح عن خصوصية المجتمع الأمازيغي وتحاكيه من قبيل: فروة الخروف(ثهذارث)، الجرة (أقبوش)، الطاحونة اليدوية (ثسيرث)، القفة (ثسودجت)،...و بهذا تصبح اللغة الفيزيقية للخشبة جد واضحة ولا تخطئها العين.

أما حركة الممثلات فكانت في معظمها مرنة لأن الركح استغل بشكل جيد، بحيث لم تعرقله مكونات العرض الد يكورية. لدرجة أننا وجدنا في بعض الأحيان تواجد خمس ممثلات بالإضافة إلى الراوي في مكان واحد.

وعندما ننتقل إلى الإضاءة المشهدية والركحية للعرض فإننا نجدها ثابتة و شاملة (Plein feu) على الرقعة المستغلة، وغياب ثنائية السطوع والعتمة والتنويعات المناسبة للمشاهد الدرامية، باستثناء المشهد الذي أعقب انتحار الفتاة الذي تلته لوحة كوريغرافية تعبر عن الحزن ومن ثم تغيرت الإضاءة وأصبحت خافتة تتراوح بين الأسود والأزرق.

*** هل من خصوصية لمسرح النساء؟**

لقد خطا المسرح الأمازيغي المعاصر بالريف خطوات جبارة إلى الأمام في ظرف وجيز، واستطاع أن يستقطب المرأة لا كمتلقية فحسب ولكن كمبدعة وفنانة تعتلي الركح وتصبغه ببصماتها وخصوصيتها. وعندما نتحدث عن الخصوصية فإننا نعني طريقة في النظر وأسلوبا

لقطة من مسرحية «ثدارث ماما فاطمة»

في المعالجة ورؤيا للفن. ونوجز ذلك في العناصر الآتية:

– التركيز على المكونات الفيزيقية/الجمالية للمرأة، وذلك من خلال إبراز أشكال التزين (الكحل الحناء،السواك، أوشام ورسوم،...)، وأنواع الملابس التي تجسد البنية الثقافية المحلية (دفين، رزار، ثسبنشت، أيباس...)، والحلي بمختلف أنواعها(قلادة، دملج، خلخال،...).

– اللجوء إلى بعض الأصوات التعبيرية الخاصة بالمرأة، وهو ما يسمى بالأصوات غير اللغوية، ففي أحيان كثيرة تفوق قوتها وبلاغتها وأثرها الدرامي قوة اللغة المنطوقة نفسها كما هو الحال مع الزغاريد، وبعض شهقات التعجب أو الخوف، وذلك تعبيرا عن حالات نفسية معينة.

– تبرز في هذا النوع من المسرح ما يسمى بالجستوس الاجتماعي gestus social وهو استعمال للجسد بطريقة متميزة أثناء تفاعله مع غيره من الشخصيات وأثناء تعبيره عن وجهات نظر معينة. ويبدوا أن النساء الامازيغيات يتميزن بقدرة مذهلة في هذا التفاعل لاسيما في حالة الرقص لأنهن فنانات بالفطرة كما قلنا سابقا، والأهازيج المصحوبة بتمايلات الجسد مكون وجودي لهن، وطقس يمارسنه يوميا. لذا فإن أجسادهن جد مروضة قبل أن يعتلين خشبة المسرح.

إذا كانت المسرحية قد نجحت في إبراز مقومات المرأة الجسدية والنفسية،فإننا لا نجد تميزا في المواقف المعالجة (الأطروحة أو القضية)، فهي عادية ومستهلكة من قبيل: المدونة واستبداد الرجل، وهذا لا يقتصر على هذه المسرحية فحسب، بل على معظم المسرحيات التي تناولت تيمة المرأة والتي صنفناها في خانة مسرح نسوي. لذا فإننا نتساءل عن مدى تميز هذه الأعمال وجدوى التطرق لهذه التيمات، وفي اعتقادنا أن التميز يأتي عن طريق استحضار وتمثل تاريخها وإرثها الحضاري العريق الذي عرفت فيه صفحات مشرقة، بحيث كانت هذه المرأة ملكة وقائدة وفنانة، ومشاركة للرجل في اتخاذ القرار.

***خاتمة**

تبرز المسرحية بجلاء من خلال منزل «ماما فاطمة»، أو هذا المجتمع الأمازيغي المغلق القمع الإبيسي المسلط على الجنس الأنثوي ليس من الغطرسة الذكورية فحسب بل من الأنثى نفسها التي تعتبر امتدادا لسطوة الرجل أثناء رحيله، ومن ثم يردد صوتها نفس ترنيماته، وهذا يدل على أن هذه الإبيسية ثاوية في البنية الاجتماعية الأمازيغية ولها امتداد تاريخي. ولعل اقتراح حل «مدونة الأحوال الشخصية» في صيغتها الجديدة لإنصاف المرأة والذود عنها، أسقط المسرحية في التقريرية والتعليمية. صحيح أنه لا يمكن أن نجرد أي مسرح من غاياته الديداكتيكية والإيديولوجية، مهما كان نمطه ولو في حدود ضيقة، إلا أن الاشتغال بالرسالة عن كل شيء سواها، وتحول المتن إلى موعظة مدرسية يفقد العمل جماليته، فأخطر وهدة يمكن أن يتردى فيها المسرح هو الوضوح المفرط. فالخطاب المسرحي لا يمكن تمريره بشكل واضح (ساذج)، إنه يستقر في بنيات العرض وفي مختلف مكوناته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

الناقد الأدبي الدكتور عبد الرحيم الإدريسي أستاذ باحث في النقد الأدبي والسينمائي أستاذ مادة السيناريو بمعهد الصحافة والإعلام بطنجة حاصل على دكتوراة في الأدب الحديث تخصص الرواية سنة 2002 وعلى شهادة استكمال الدروس العليا (السلك الثالث) سنة 1991 ودبلوم المدرسة العليا للأساتذة وهو مدير «مركز الصورة» وهي مؤسسة خاصة في السينما والسمعي البصري، ومدير تحرير مجلة «العبارة» المختصة في النقد والإبداع، وعضو المكتب المركزي للجمعية المغربية لدكاترة وزارة التربية الوطنية وعضو الخلية الإقليمية للمسرح بطنجة صدر له مؤلف «استبداد الصورة» سنة 2009 وشارك في مؤلفين جماعيين هما «أصوات طنجة» و«طنجة المشهدية»، وكتب السيناريو للفيلم الوثائقي «المشهد الأخير» المنتج من طرف قناة الجزيرة. ولديه قيد الطبع كتابا «بلاغة الصورة السينمائية» و«المحكي الصوفي في الرواية العربية».

التقيناه بمناسبة فوزه بجائزة المغرب للكتاب صنف الدراسات الأدبية والفنية وأجرينا معه هذا الحوار:

الناقد د.عبد الرحيم الإدريسي لـ«طنجة الأدبية»:

تعرف الرواية المغربية تطورا واتساعا مهمين امتد أثرهما إلى المشرق

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

هل كنت تتوقع الفوز بجائزة المغرب للكتاب أم فوجئت بمنحك إياها؟

– إذا حصل الاعتماد على معايير موضوعية، فإن كل المرشحين للجائزة لهم الفرصة نفسها وبإمكانهم أن يتوقعوا الفوز أو غيره. لكن بغض النظر عن التوقع والمفاجأة، أرى أن جوائز المبدعين والنقاد هي من حيث المبدأ احتفاء بالكتاب المغاربة ودعم لمجهوداتهم ودعوة لقراءة أعمالهم والحكم عليها. وهي في الآن نفسه موقف مساءلة وتفكير يلقي على كاهل الكاتب مسؤوليات كبيرة تجاه ما يكتب، فيحرص على التطوير والإجادة. هذا من حيث المبدأ، لكن ما نراه في الواقع شيء آخر ينحرف بالجوائز عن غاياتها تلك، ويصبح الحدث لحظة عادية، لا يواكبه نقاش فكري ولا اتساع دائرة القراءة، بل يشعل بالمقابل فتائل حرب بين المتنازعين، تؤجج الصراعات بينهم إلى ما بعد الإعلان عن النتائج وتسقط أطرافها في مزالق وآفات تربأ عنها أخلاق المثقفين.

حدثنا عن موضوع بحثك «استبداد الصورة: شاعرية الرواية العربية» الذي نلت عنه جائزة المغرب للكتاب مناصفة في صنف الدراسات الأدبية والفنية.

– حاولت في هذا الكتاب أن أسهم في تطوير اجتهاد نقدي يحتفي بالصورة السردية التي حين تعالج بأصالة وعمق، تثبت قدرتها الجمالية على إعادة التلازم الحي بين النقد والإبداع وعلى تقصي تفاصيل أدبية وانشغالات جمالية جديدة، غايته تجديد النظر إلى طبيعة الأدب والإنسان ومعضلات الحياة. وإن أصل مشروع هذا الاجتهاد النقدي يعود إلى الناقد محمد أنقار الذي أسس له سياقا علميا سخر له جهدا أكاديميا قل مثيله وأقام له تصورا نقديا رصينا دأب على استشكاله بين الباحثين والنقاد في كلية الآداب بتطوان وغيرها، وفي أعماله المنشورة، فأثمر التصور عبر الحوار والنقاش تطويرا وإغناء، وانتشر من خلال قدر محترم من الكتب والأطاريح والمقالات، كان كتاب «استبداد الصورة» أحدها.

وقد انطلقت في الكتاب من إشكال نقدي يرى أن تأمل مصطلح الصورة الشاعرية واعتماده يسعفان على استشراف فكر نقدي يعالج مقومات المحكي الروائي البلاغية والأسلوبية في ضوء إمكانات الجنس الأدبي السياقية والجمالية. وكان سبيلنا إلى هذه المعالجة النقدية التمييز النوعي لبلاغة الصورة الشاعرية، حيث تبين لنا أن الشاعرية الروائية تكوين أسلوبي نسجت تفاصيله من سياق المتن الروائي وإمكاناته البلاغية والجمالية.

وبذلك رأينا من غير المناسب اعتبار المحكي الشاعري تكوينا يجمع بين جنس الشعر والرواية، لأن ذلك يخلط بين مفهوم الشاعرية وبين حضور الشعر في الرواية. وهذا افتراض شائع ولكنه غير دقيق، ولا يستوعب مقومات المحكي الشاعري البلاغية والسياقية ولا يميز بين مقولات الشعر بوصفه جنسا بذاته ومفهوم الشاعرية التي تتسع مقوماتها وإمكاناتها لمختلف الأجناس الأدبية.

لذلك توخينا أن نكشف مأزق قراءة جنس الرواية بمعايير جنس الشعر أو بمحددات ضروب أخرى من التصوير والتفكير، وقد تبين لنا من خلال دراسة روايات عربية أن الاحتفاء بالصورة الشاعرية بناء على حضور الشعر لا يجعلها معيارا من شأنه إكساب النصوص جمالية متميزة، كما تبين أن التكوين الروائي والسردي لا يقل شاعرية عن غيره في تصوير المواقف والعواطف والأفكار. ومن ثم فإن أي معالجة نقدية مطلقة لشاعرية المحكي الروائي لابد أن يصمها التجريد والاختزال والتعميم، وكل حديث عن تلك الشاعرية من منطلق جنس الشعر لابد أن يقع في مآزق الخلط والتداخل. لذلك اقتضى منا الأمر الاحتراز من استيعاب كل إمكانات التعبير والتصوير وصيغ البلاغة الشعرية معا، والعناية بتلك التي تتكون شاعريتها النصية ضمن مرتكزات السياق النوعي لرواية بعينها. بل وحتى حين نقول بامتناع نقاء الجنس الأدبي واستحالة ثباته المطلق وباحتمال تداخل بعض مكونات الأجناس في البعض الآخر وفق مقتضيات أسلوبية وجمالية، فإن ذلك يضفي على مفهوم الجنس صفة الحيوية. وذلك ما توخينا ضبطه وتحديد مظاهره باعتمادنا مفهومي التساند والانشطار النوعيين داخل النص الروائي.

بما أن بحثك الذي فزت عنه بجائزة المغرب للكتاب كان حول الرواية، فكيف ترى موقع الرواية المغربية ضمن المشهد الروائي العربي على الخصوص؟

– تعرف الرواية المغربية اليوم تطورا واتساعا مهمين امتد أثرهما إلى المشرق، بل إن الرواية المغربية استطاعت أن تجعل من الأدب المغربي أدبا مقروءا خارج الحدود. وقد أصبح بعض الروائيين المغاربة يتميزون بإنجازات أسلوبية يصطفون فيها حوافزهم الجمالية من ذواتهم ومن بؤر المجتمع وتفاعلاته ليهتدوا بها في مغامراتهم الروائية ويستشرفوا عمق معضلات الإنسان والحياة، لكن في مقابل ذلك نرى النقد المغربي لا يواكب تلك الإنجازات الروائية المتنوعة ولا يبذل

جهودا نقدية فيها عمق وجدة، بل في الغالب يحتفي بأسماء دون غيرها.

يركز الروائيون المغاربة على سيرهم الذاتية ضمن رواياتهم، بل تكاد أغلب الروايات المغربية تكون سيرا ذاتية صرفة.. ألا تظن أن هذا يؤخر ركب تطور الرواية المغربية ويجعل المشهد الروائي المغربي خاليا من ذلك النوع من الروايات التي تترك بصمة لا تنسى والتي أنتجها روائيون عالميون وعرب كبار؟

– التكوين السيري واضح في الرواية عموما بسبب تداخل الحدود واشتباهها بين الرواية والسيرة الذاتية، لكن في كثير من الروايات المغربية يصل الاختيار الأسلوبي أحيانا إلى مستوى تذعن له مكونات الجنس الروائي إلى درجة تلتبس فيها بعض النصوص وتنتفي الحدود بين الرواية والسيرة الذاتية. وتختل معها القيم الفنية للرواية. ولعل ذلك من مظاهر الضعف والتعثر في الرواية المغربية. إن الاستيحاء من السيرة الذاتية في الرواية يجب أن يكون استيحاء للحافز الجمالي من ذات الكاتب وخلاصة تدبير دقيق واختيار تعبيري يراعي الفروق النوعية بين الجنسين والفواصل الضيقة بين الأساليب والصور والأحاسيس. تلك الدقة المرهفة التي تقدر على أسرنا وجذبنا إلى عوالم كائنات الرواية التخييلية المتفاعلة مع الصور الكونية الإنسانية المشتركة بين جميع الناس.

انتقلت الرواية المغربية بسرعة من مرحلة السرد الخطي والتصوير الواقعي للأحداث والتي تحترم القواعد الكلاسيكية للكتابة الروائية مع عبد الكريم غلاب، ومبارك ربيع وأخيرا أحمد التوفيق، إلى مرحلة التجريب وخصوصا بعد دخول نقاد أمثال محمد برادة وعبد القادر الشاوي وغيرهم غمار الكتابة الروائية، ألا تظن معي أن هذا الأمر لم يترك المجال للتطور الطبيعي المفروض حدوثه في الرواية المغربية مثلما كان عليه الحال على سبيل المثال في بلد كمصر، وأن هذا قد أعاق بشكل ما تطور الرواية المغربية؟

– إن الكتابة الروائية ليست مشروع ورشة جماعية يستقصي الجودة الإبداعية والتطور الفني من مقتضيات التراكم والعدد فقط، بما في ذلك تجربة نجيب محفوظ الرائدة. ثم إن الرواية المغربية، على الرغم من أنها إنجاز أدبي حديث، لم يخل تاريخها القصير من بعض العلامات المضيئة التي أثبتت أن للروائيين المغاربة قدرة خلاقة على الإبداع السردي، لاسيما مع ظهور تجارب جديدة تركت أثرا طيباً لدى النقاد والقراء على السواء، لاحتفائها اللافت بعنصر الحكي وبتلك البلاغة الروائية المنزهة عن آفات الحشو و الإبهام واللامعنى والتمحل..، والمستشرفة للصور الروحية المستبصرة وما يتقيض منها من مواقف وأحوال بحذق فني يتجاوز الصنعة ويكاد يصل إلى حدها الأقصى وهو الفطرة الحكائية الكامنة والمتأصلة في الطبيعة البشرية والتي لا تتأتى إلا من ألفة جوانية حقة بين المبدع واختياره الروائي.

– هل تتفق مع الرأي القائل أن القصة المغربية –عكس الرواية والشعر– قد تجاوزت بطرق سردها وبأشكالها التجريبية الطليعية القصة العربية وأصبحت هي الرائدة عربيا؟

مؤلف «استبداد الصورة» د. عبد الرحيم الإدريسي الفائز بجائزة المغرب للكتاب 2009

– صحيح إن كل قارئ أو ناقد يتوخى التصدي لواقع القصة القصيرة المغربية ستشغله الإنجازات الأسلوبية والقصصية التي اختارها كتاب مغاربة مبدعون يستلهمون فيها ذواتهم المستخلصة من تجارب الحياة والقراءة والتأمل، قبل أن يستلهموا النماذج الخارجية المهيأة سلفا. حقا إن القصة القصيرة المغربية تشهد اليوم حيوية متطورة وإسهاما نوعيا سواء من لدن كتاب أفراد أو مجموعات باحثة بصورة تتطلب من النقد بالمغرب الارتقاء إلى الاستشكالات الجمالية القريبة من جوهر القصة القصيرة المغربية جماليا وفكريا، استشرافا للطرائق والأفكار القادرة على النفاذ إلى سر الإبداع القصصي المغربي واستنهاضا للقيم التعبيرية الرحبة والخلاقة التي يحتفي بها.

كيف تقيم المشهد الثقافي المغربي حاليا بعدما وقع في اتحاد كتاب المغرب؟

– إن المشهد الثقافي المغربي في السنوات الأخيرة لم يعد له صلة واضحة باتحاد كتاب المغرب، إذ صار خارج نطاق تدبيره ولم يعد أمر الاتحاد يهم الكثير من الكتاب والمثقفين المغاربة. إن الاتحاد لم يعد يملك الآن ثقافة التحول ولا فلسفة التنوع تناسبا مع الحراك والحيوية الثقافيين الحاصلين، بل انشغل أعضاؤه بالنزاعات والتكتلات والبيانات واستنفدوا طاقاتهم في البحث عن الوساطات للخروج من المآزق التنظيمية والأخلاقية.

هل تظن أنه مازال بإمكان اتحاد كتاب المغرب أن يلعب دورا طلائعيا كما في الماضي، وهل أنه مازالت هناك ضرورة لاستمرار هذه المؤسسة؟

لاشك في أن المؤسسات من نوع اتحادات الكتاب المستقلة حاجة ثقافية وكيان تنظيمي مهم. لكن الظروف التي يمر بها الاتحاد اليوم جعلته يشكل عبءا على الثقافة بالمغرب بسبب طغيان هاجس الانتخاب بين أعضائه وانحصار نشاطه في المركز وعزوف كثير من الكتاب، وبسبب ما لحقه من تصدعات وما أثاره البعض من مشاكل. هذا الواقع يجعل مستقبله غامضا ويدفعنا إلى طرح أسئلة تتسع لكل الاحتمالات.

■ حاوره عبد الكريم واكريم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

المثقف اللص

اشتهر تاريخ الفكر العربي والعالمي بظواهر سلبية عديدة، أبرزها ظاهرة السرقة الأدبية أو العلمية.. والسرقة هنا لا تختلف عن جريمة سرقة الأشياء المنقولة والعينية في مفهومها القانوني، أي من حيث توفرها على الركن المادي للجريمة، والركن المعنوي، والركن الخاص..

فالجريمة هنا تعني أن المثقف السارق قد اختلس بنات أفكار مملوكة للغير (الركن المادي) بطريقة غير شرعية أو قانونية، وأنه يعلم ويدرك جيدا، بأنه يأخذ أفكارا وصيغا لغوية (شكلا ومضمونا) مملوكة لغيره وبدون رضاه، وأن إرادته تتجه نحو تحقيق نتيجة التملك والحيازة (الركن المعنوي)، وأن نيته هي تملك تلك الأفكار وانتسابها إليه (الركن الخاص).

لقد شهد فكرنا الأدبي والنقدي والثقافي حالات عديدة من السرقة والاختلاس والحيازة الباطلة، تورط فيها – حسب دراسات علمية موثقة ودقيقة – مثقفون وشعراء ونقاد كبار، أمثال المتنبي والبحتري وغيرهما.. حيث قيل أن المتنبي كان ينظم روعة شعره من تحوير بعض المقولات التي اشتهر بها الفيلسوف اليوناني أرسطو، ومن بعض الآيات القرآنية، وأن البحتري لم يتورع عن الاغتراف من شعر أبي تمام دون خوف أو وجل، بل و دون خجل.. لكن بالمقابل هناك من يفند هذا الأمر، ويعتبره مجرد ادعاء باطل تعوزه الحجة والدليل.. بينما هناك فريق آخر يذهب في اتجاه مغاير، ويرفض القول بأن هؤلاء الكبار، قد خولت لهم أنفسهم، مجرد التفكير – لا أقل ولا أكثر – في سرقة جهد غيرهم الفكري والأدبي، وأن القضية في مجملها و جوهرها، لا تخرج عن نطاق توارد الخاطر، وتوافق الذهن، وتطابق الوحي بمفهومه الإبداعي.. وليس الأمر – حتى – استلهاما فنيا، ولا اقتباسا فكريا.

غير أنه، إذا كان الباحثون والدارسون قد اختلفوا في حسم اتهام بعض المثقفين من كتاب وشعراء ونقاد بالسرقة الأدبية، فإن إجماعهم قائم حول اتهامهم لبعض المثقفين بالسرقة المادية للكتب والمجلات من المكتبات العامة، والخاصة الموجودة بالكليات والجامعات والشارع العام.. وفي هذا الصدد، أخبرتني إحدى الموظفات السابقات بالخزانة العامة بالرباط (المكتبة الوطنية حاليا)، أن سجل الخزانة يحتفظ بأسماء مثقفين مغاربة كبار، اقترضوا كتبا عديدة منذ سنوات خلت، دون إرجاعها إلى رفوفها الطبيعية، لتمكين غيرهم من الاستفادة منها.. بل ورفضوا الاستجابة لطلبات الإدارة بإرجاعها.. ونفس الأمر يتعلق بمكتبات كليات الحقوق والآداب هنا وهناك (لا داعي لذكر أسماء مدنها).

وتحضرني في هذا السياق حكاية مؤلمة عن هذا السلوك اللاأخلاقي.. إذ كنت قد أقرضت مثقفا مغربيا معروفا بدفاعه المستميت عن الفكر القومي، كتابا للشيخ عبد السلام ياسين كان محظورا خلال بداية عقد التسعينيات، ومنحته مدة سنة كاملة لقراءته، بعد أن عبر لي عن رغبته في إنجاز دراسة عميقة حوله.. فمر الحول دون أن يتذكرني هذا المثقف المعروف في الشام قبل المغرب الأقصى، ثم امتدت الشهور في التوغل نحو العام الثاني، وصاحبنا يعلم جيدا أنه يأخذ كتابا مملوكا لغيره بنية تملكه.. ورغم توصله بإحدى عشر رسالة – تسلمها من كاتبة الجريدة التي كان ينشط فيها بكتاباته – أطالبه فيها بإرجاع المسروق، إلا أنه أبى واستكبر، ونفى – بعد أن التقيته صدفة بمحطة القطار الرباط المدينة – أن تكون أصابعه قد تسلمت ولو رسالة واحدة مما كتبت أصابعي.. ولإظهار حسن نيته، وعدني بإرجاع الكتاب المسروق فور عودته من سفره إلى سوريا والذي لن يستغرق أكثر من عشرة أيام حسب قوله.

واليوم وقد مرت أربع عشرة سنة، فإن صاحبنا القومي الفكر والعقيدة، بات يملك صفتين، أولهما أنه مالك للكتاب المسروق، و ثانيهما أنه مثقف لص.

بيت الحكمة

■ نصد القسور

لا حياة من دون ترجمة

لا دين من دون ترجمة. فملايين المسلمين مثلا لا يعرفون حرفا واحدا من اللغة العربية. هذا لم يمنعهم من الدخول إلى الإسلام منذ مئات السنين.

لا حب من دون ترجمة. ألا يترجم ملايين العشاق مشاعرهم إلى لغات أخرى، ولا تعدم من يكتب أو ينطق الجملة الانجليزية العالمية: I love You

لا حرب من دون ترجمة. ألا يترجم العدو أسرار ووثائق وتسجيلات عدوه لاستثمارها في الحرب والسلم. لا سلم من دون ترجمة. عندما تضع الحرب أوزارها، توقع معاهدات مكتوبة بلغة واحدة أو لغات عدة. قد تستأنف الحرب إذا اختلف الأعداء حول معاني هذه العبارة أو الكلمة بين لغتي/ لغات الأعداء.

لا أدب من دون ترجمة، فلولاها لما اطلع ملايين القراء على روائع الأدب العالمي قديمه وحديثه. لا سينما من دون ترجمة، فلولا الدبلجات المنطوقة والترجمات أسفل الشاشة، لما استمتع عشاق الفن السابع بتحف خالدة ولما امتلأت قاعات السينما عن آخرها في عهدها الزاهر.

لا سفر من دون ترجمة، فلولاها لما تمكن المهاجرين من الاستقرار في بلدان أخرى وتواصلوا مع الناس. لا تواصل من دون ترجمة، فبفضلها تقام المؤتمرات ويخرج المتناظرون بالتوصيات.

لا قضاء من دون ترجمة، فعشرات الملفات مليئة بوثائق «أصلية» أو مترجمة، وعشرات السجناء حكم عليهم نتيجة أخطاء في الترجمة.

لا أمن من دون ترجمة، فبعد أحداث 11 شتنبر، صارت الترجمة من العربية قضية أمن قومي في أمريكا وأوروبا.

لا إشهار من دون ترجمة، فتلفزيونات العالم حبلى بالإشهارات الواحدة مترجمة إلى لغات الشعوب المختلفة.

لا تحديث من دون ترجمة. لا تطوير من دون ترجمة. لا تعليم من دون ترجمة. لا تجارة من دون ترجمة.

لا إعلام من دون ترجمة، فلولا ترجمة قصاصات وكالات الأنباء العالمية وخطب وكلمات قادة الدول ومسؤوليها، لكنا أمام إعلام محلي ضيق أو أحادي اللغة.

لا ترجمة من دون ترجمة، فداخل اللغة «الواحدة» هناك ترجمات واستشهادات وكلمات... مترجمة من لغة أو لغات أخرى.

لا حياة من دون ترجمة، فلا حياة من دون تحويل وولادة وتداخل بين الذات والآخر واختلاف واختلاق وانزياح وبزوغ حياة جديدة ولغة جديدة وفكر جديد...

■ ترجمة: الزكوك شكري

الأدب والفضاء

جرار جونيت Gérard Genette •

قد يبدو مفارقا الحديث عن الفضاء عندما يتعلق الأمر بالأدب: فوجود العمل الأدبي فيما يظهر يأخذ شكلا زمنيا لأن القراءة، التي تمكننا من تفعيل النص المكتوب وإخراجه من الوجود الافتراضي إلى الواقع، مكونة كما لو كانت تنفيذ توليفة موسيقية، من لحظات متعاقبة تتم في الزمان بل في زمان القارئ، كما يظهر ذلك جيدا مارسيل بروست Marcel Proust في روايته «Du côté de chez Swann» التي يتذكر فيها تلك الأمسيات من أيام الأحد بكامبراي COMBRAY حين كانت قراءاته تفرغ حياته الشخصية من الحوادث العادية وتعوضها أمسيات القراءة تلك «بحياة مغامرات وتطلعات غير مألوفة». كانت فعلا تتضمن حياة أخرى لأنها، يقول بروست PROUST، «شيئا فشيئا التفت حولها وسيجتها، فيما كنت أتقدم في قراءتي ودفأ النهار يخف، في البلور المتعاقب لساعاتها المتغيرة المخترقة بظلال الأشجار، ساعاتها الصامتة الرنانة، والعطرة والصافية».

مع ذلك يمكننا أيضا، بل يجب علينا أيضا تأمل الأدب في علاقاته بالفضاء. ليس فقط – وقد يكون ذلك أسهل طريقة، ولكن الأقل ملائمة في تفحص تلك العلاقات – لأن الأدب يتحدث، بالإضافة إلى مواضيع أخرى، عن الفضاء أيضا. فهو يصف أماكن ومساكن ومشاهد طبيعية، ويسافر بنا كما يقول بروست PROUST عن قراءاته وهو طفل، بالخيال إلى عوالم مجهولة يوهمنا للحظة أننا نجوبها ونقيم بها، ليس فقط لأنه، كما نلاحظ ذلك مثلا عند كتاب، على اختلافهم، كهولدرلين HÖLDERLIN، وبودلير BAUDELAIRE. وبروست PROUST نفسه، وكلوديل، CLAUDEL، وشار CHAR، التأثر بالفضاء، أو بتعبير أفضل، نوع من الافتتان بالمكان هو مظهر أساسي لما كان فاليري VALERY يسميه «الحالة الشعرية».هذه ملامح للفضائية SPATI-LITE يمكنها أن توجد بالأدب لكنها لا تعني ماهيته، أي لغته. إن ما يجعل من فن الرسم فنا للفضاء ليس كونه يقدم لنا صورة للامتداد، بل لأن تلك الصورة في حد ذاتها تتم في الامتداد، في امتداد آخر مرتبط بها فقط. لذلك فإن فن الفضاء بامتياز، فن العمارة، لا يتطرق لموضوع الفضاء: إذ قد يكون أكثر دقة القول أنه ينطق الفضاء، وبأن الفضاء هو الذي يتكلم من خلاله، ويتكلم عنه اعتبارا أن كل فن يتوخى بالأساس تركيب صورة لذاته. هل يوجد على شاكلة ذلك، أو ما يشبه ذلك، شيء نسميه فضائية أدبية فاعلة لا مفعول بها، دالة لا مدلول عليها، مرتبطة بالأدب وخاصة به، تمثيلية لا ممثلة؟ يبدو لي أنه بمقدورنا زعم ذلك دون مجانبة الصواب.

هناك في البداية ما يمكننا وصفه بشكل ما فضائية أولية أو بسيطة، أي فضائية اللغة في حد ذاتها. كثيرا ما لاحظنا كما لو كانت اللغة أكثر قدرة على التعبير بشكل أفضل وطبيعي عن العلاقات الفضائية منه عن التعبير عن أي نوع آخر من العلاقات (إذن من الواقع) مما يجعلها تستعمل هذه العلاقات الفضائية كرموز أو استعارات للعلاقات الأخرى على اختلاف أنواعها، إذن مما يجعلها تتناول كل شيء بمفردات ترتبط بالفضاء وبالتالي «تفضيء» SPATIAL-SER كل شيء. من المعلوم أن هذا العجز أو الموقف المتحيز بشكل صلب انتقاد برجسون BERGSON للغة مؤاخذا عليها عدم قدرتها التبليغ عن واقع الوعي الذي قد يكون ذا طبيعة زمنية خالصة. ولكن يمكننا الجزم أن تطور اللسانيات منذ نصف قرن أثبت بشكل قاطع صحة تحليل BERGSON لا يحول دون اتفاقنا الكامل مع هذا الاستنتاج إلا بعض التحفظ. إذ من الأكيد أنه بتمييزه الدقيق للكلام عن اللغة وبإعطائه لهذه الأخيرة الأهمية الأولى في تركيب القول، المعرف كمنظومة علاقات تباينية خالصة يأخذ كل عنصر فيها صفته حسب المكان الذي يشغله في المشهد العام وحسب العلاقات العمودية والأفقية التي تربطه مع العناصر القريبة والمجاورة، تمكن سوسور SAUSSURE، ومن سار على منواله من إبراز وجه للغة يحمل أبعادا فضائية. بالرغم من أنه يتعلق الأمر هنا، كما كتب ذلك بلانشو BLA-CHOT، بفضائية1 «ليس بمقدور الفضاء الهندسي المألوف ولا فضاء الحياة اليومية تمكيننا من إدراك تفردها».

إن فضائية اللغة المضمرة في المنظومة اللغوية التي تتحكم في كل فعل كلامي وتحدده، تصبح نوعا ما مبرزة ومن ناحية أخرى مؤكدة باستعمال النص المكتوب. لطالما اعتبرت الكتابة الصوتية كما نفهمها ونستعملها، أو نظن استعمالها، في الغرب كمجرد أداة لتدوين الكلام. بدأنا حاليا نفهم أنها أكثر من ذلك، وكان مالارمي MALLARME قبل ذلك يقول بأن «التفكير كتابة بدون لوازم».

-Penser, c'est écrire, sans accessoires.

بفعل الفضائية المعينة التي ذكرنا بها للتو، فإن اللغة (وإذن الفكر) هي في حد ذاتها نوع من الكتابة، أو بعبارة أخرى، يمكن اعتبار الفضائية الجلية للكتابة

كرمز للفضائية المضمرة للغة. بالنسبة لنا أصحاب الحضارة الغربية التي تطابق الأدب بالنص المكتوب، فإن الجانب الفضائي في وجود النص الأدبي لا يمكن إهماله أو اعتباره غير جوهري. لقد تعلمنا، منذ ملارمي MA-LARME، على التعرف على الوسائل البصرية للكتابة واستغلال فضاء الصفحة، وعلى وجود الكتاب كشيء متكامل. وهذا التغيير في المنظور جعلنا أكثر انتباها لفضائية الكتابة، للترتيب اللازماني والقابل للانعكاس للعلامات، وللألفاظ، وللجمل، وللخطاب في تزامن ما نسميه نصا. ليس صحيحا أن القراءة هي فقط ذلك التسلسل المستمر على مر الساعات الذي ذكره بروست PROUST في سياق حديثه عن أيام القراءة إبان طفولته. أن مؤلف رواية «في البحث عن الزمن الضائع» A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU يعرف ذلك أكثر من غيره، هو الذي يطالب قارئه بالانتباه لما كان يسميه ميزة «التداخل» Caractère t-lescopique في أعماله الأدبية، يعني الانتباه للعلاقات البعيدة الأمد التي تقوم بين حلقات جد متباعدة لتسلسل الزمني لقراءة سطحية (ولكنها، لنلاحظ ذلك، جد متقاربة في الفضاء المكتوب في عمق صفحات المؤلف)، والتي تتطلب لكي تفهم نوعا من الإدراك المتزامن بالوحدة الكاملة للعمل الأدبي، الوحدة التي لا تكمن فقط في علاقات جوار وتعاقب أفقية، ولكن أيضا في علاقات قد نسميها عمودية أو عرضانية. نعني بذلك الإدراك المتزامن لتقنيات أدبية كالتشويق والتذكير والإجابة والتناظر والرؤية مما سمح لبروست PROUST بنفسه تشبيه عمله الأدبي بكاتدرائية.إن القراءة الصائبة لمثل هذه الأعمال (وهي نادرة) ليس إلا معاودة القراءة، بل هي دائما إعادة لقراءة سابقة، واستكشاف دون توقف لكتاب في كل خباياه وأبعاده. يمكن القول إذن بأن فضاء الكتاب على غرار فضاء الصفحة، ليس خاضعا لزمن القراءة المتتابعة ولكن، اعتبارا أنه ينكشف ويتم كليا من خلاله، فهو لا يتوقف عن تحويل اتجاهه وقلبه، وبالتالي إلغائه بشكل ما.

يتجلى مظهر ثالث للفضائية الأدبية على مستوى الكتابة ولكن هذه المرة بالمعنى البلاغي للكلمة، يكمن ذلك فيما كانت البلاغة الكلاسيكية تسميه أوجها بلاغية والذي قد نسميه بعبارة أكثر عمومية مجازا في المعنى. ما يفترض أنه زمنية الكلام يرتبط مبدئيا بالطبيعة الخطية linéaire! (الأحادية الخط) unilinéaire، للتعبير اللساني. ظاهرا يكمن الخطاب في سلسلة غائبة من العلامات المدلول عليها. ولكن نادرا ما تعمل اللغة، وخصوصا اللغة الأدبية، بهذه البساطة، إذ أن التعبير لا يحافظ دائما على نفس المعنى، على العكس، من ذلك فهو لا يتوقف عن الازدواج، بمعنى أن لفظا ما مثلا يمكن أن يتوفر في نفس الوقت على معنى حرفي وآخر مجازي، بحيث أن الفضاء الدلالي الذي يتكون في المسافة الفاصلة بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي تلغي خطية linéarité الخطاب. إن هذا الفضاء بالضبط، ولا شيء آخر، هو ما يسمى بعبارة موفقة حتى في غموضها، بالصور المجازية: الصورة المجازية هي، في نفس الوقت، الشكل الذي يأخذه الفضاء والشكل الذي تأخذه اللغة وهي الرمز ذاته لفضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى. بالطبع لم يعد أحد يكتب حسب قواعد البلاغة القديمة، ولكن هذا لا يمنع من أن تبقى كتابتنا حافلة بالاستعارات وبأوجه بلاغية من كافة الأصناف، وما نسميه أسلوبا، مهما كانت بساطته، يبقى ذو صلة بهذه المعاني المجازية التي تصنفها اللسانيات تحت مصطلح: ظلال المعنى Connotations أو دلالات غير مباشرة. ما يفصح عنه التعبير الأدبي هو دائما بشكل ما مزدوج، مصحوب بما يقوله الأسلوب المعبر به. وحتى التعبير الأكثر شفافية لا يخلو من ازدواجية المعنى إذ أن الشفافية في حد ذاتها قد تتحدث بلا تحفظ. مثلا عندما يذكر نص القانون، المحبوب لدى استاندال Stendhal، أنه «ستقطع رأس كل محكوم بالإعدام»، يعني ذلك بالتزامن مع تنفيذ الإعدام، الحرفية المذهلة للغة ذاتها. أن هذا التزامن الذي ينفتح والمشهد الذي يرى من خلاله هو الذي ينشئ الأسلوب كفضاء دلالي للخطاب الأدبي وينشئ هذا الأخير بالمناسبة كنص، كعمق في المعنى لا تقوى أي زمنية على معانقته أو استنفاذه.

آخر شكل للفضائية SPACIALITE يمكن ذكره يتعلق بالأدب إذا ما تفحصناه في مجمله كنتاج ضخم لازمني وبغض النظر عن مصدره. أهم انتقاد كان بروست PROUST يوجهه لسانت بوف Saint-Beuve كان كما يلي: «إنه يرى الأدب من زاوية الزمن». قد تفاجئنا هذه المؤاخذة من طرف مؤلف رواية في «البحث عن الزمن الضائع» A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU. ولكن علينا أن نفهم أن الزمن المسترجع بالنسبة له هو الزمن الملغى. وفي ميدان النقد الأدبي كان بروست PROUST من الأوائل الذين تمردوا على طغيان المفهوم التعاقبي diachronique الذي أشاعه القرن التاسع عشر وخصوصا سانت بوف Saint-Beuve. هذا لا يعني بالتأكيد أنه يجب تجاهل البعد التاريخي للأدب، ما قد يتنافى مع المنطق، ولكننا تعلمنا، بفضل بروست PROUST وبعض الكتاب الآخرون، على التعرف على تأثيرات التقارب والفعل الرجعي RETROACTION على المعنى مما يجعل الأدب يبدو كمجال فسيح متزامن من واجبنا معرفة كيف نحسن التجول في كل مساحاته. هكذا كان يتحدث بروست PROUST عن «وجه الكاتبة الفرنسية الكلاسيكية مدام دو سيفيني Madame DE SEVIGNE يذكرنا بالكاتب الروسي دستوتويوفسكي DO-TOIEVSKY كما أن تيبودي THIBAUDET خصص كتابا بكامله لبركسونية BERGS-NISME مونتاي MONTAIGNE، وقد علمنا مؤخرا قراءة ثربانتس CERVANTES على ضوء كافكا KAFKA: إن إعادة إدخال الماضي في حقل الحاضر لهي من المهام الأساسية المناطة بالنقد الأدبي. لنستذكر هنا مقولة جول لومتر JULES LE MAÎTRE المعبرة حول العجوز برونوتيير BRUNETIERE: «فيما كان يقرأ كتابا تتصوره كما لو كان يستحضر كل الكتب التي ألفت منذ بداية العالم». هذا ما يفعله للغاية بورخيس BORGES عندما ينعزل في المتاهة اللامتناهية للمكتبة الأسطورية حيث كل الكتب كتاب واحد، وكل كتاب كل الكتب.

لعل المكتبة أوضح وأصدق رمز لفضائية الأدب حيث التراث الأدبي معروض برمته، أعني تم جعله حاضرا متزامنا لذاته، قابل التصفح ولقراءة معكوسة، مدوخ، خفية لا حدود له. يمكننا أن نقول عنه ما كان يقوله بروست PROUST عن قصر دو جرمانت DE GUERMANTES في مؤلفه «ضد سانت بوف» CONTRE SAI-TE-BEUVE: «لقد اتخذ فيه الزمن شكل الفضاء»، مقولة نقترح لها هنا تفسيرا لن يفاجئ أحدا: اتخذ فيه الكلام شكل الصمت...

جيرار جونيت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1- مصدر النص:

Gérard GENETTE, «La littérature et l'espace», FIGURES II, «Collections Points», Edition du Seuil, 1969, pp.43-48.

2- ناقد فرنسي معاصر اهتم على الخصوص بدراسة فنون السرد من أهم مؤلفاته:

Figures III, le Discoures du Récit, Edition du Seuil.

3- أستاذ مبرز في اللغة الفرنسية وآدابها يزاول حاليا التدريس بالأقسام التحضيرية لمدارس المهندسين مركز طنجة المغرب.

ماريه راينر ريلكه (1926-1875)

■ ترجمة: فؤاد اليزيد السني

نبذة وجيزة عن حياة الشاعر

ولد راينر ماريه ريلكه Rainer Maria Rilke واسمه الحقيقي Renى Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke في براغ سنة 1875. وكمواطن نمساوي، كانت لغته الأم الألمانية. وعن تكوينه نقول، بأنه كان قد التحق بالمدرسة العسكرية للضباط، حيث بدأ أول تجربته الشعرية. ولأسباب صحية -مثله مثل الكاتب الفرنسي الشهير Marcel Proust مارسيل بروست، صاحب مجموعة «البحث عن الزمن المفقود» - اضطر الشاعر أن يتخلى عن تكوينه والخروج مسافرا، عبر آفاق المعمورة. سافر إلى إيطاليا، فإسبانيا، فروسيا (حيث التقى بليون Lىon Tolsto تولستوي) فالدانمرك، إلى أن ساقته الأقدار وحطت به الرحال على أرض فرنسا. وفي باريس تعرف على النحات الفرنسي الكبير أوغست رودن Auguste Rodin وإبان إقامته عنده تزوج ب Clara Westhoff! وأنجبا طفلة اسمها Ruth. ولقد سجل لنا التاريخ، لقاءً بين ريلكه ورودان، حين سأل الأول رفيقه عن معنى الحياة قائلا له: كيف بإمكان الإنسان أن يعيش؟ فأجاب رودن: بالعمل. وأدرك ريلكه للتو بأن تجربته الشعرية ستكون تجربة عمل. وأن القصيدة مركبه الوحيد لعبور قنطرة الدنيا، المحفوفة بالكآبة والقلق والآلام.

بالفعل لقد كانت ولادته شعرا وحياته شعرا ووفاته شعرا. وإبان إقامته في باريس فاجأته الحرب العالمية الأولى فاضطر إلى مغادرة البلد باعتباره مواطنا نمساويا. وهكذا خرج من فرنسا وقد سلبت منه كل ممتلكاته. وحطت به الرحال سفرياته من جديد في النمسا Autriche وفي دوينو Duino بالتحديد، عند صديقته الأميرة ماريه de la Tour et Taxis Marie في قصرها المنعزل والواقع في جوار ضفاف الأدرياتيك، وهناك ألف من أجلها ولها مراثي دوينو. وانطلاقا من 1919 رحل إلى سويسرا عند صديقه الثري ونترثور Winterthur الذي وهب له برجا لإقامته، إلى أن حانت ساعته ودق جرس الرحيل، فحمل جثمانه من قبل بعض أصدقائه إلى كنيسة رازوني التي تقع في Rarogne en Valais حسب وصيته. هنالك في مقابل الجبل الذي يطل على الكنيسة، حيث صار الصدى يردد آخر أبياته، هنالك حيث بإمكانك أن تقرأ على شاهدة قبره وصيته الأخيرة:

وَرْدَةٌ، آهٍ من تَناقُضٍ خالِص،
شَهْوَةٌ بِأَنْ لا تَكونَ،
نَوْمًا لِأَيِّ أَحَد،
تَحْتَ أَجْفان،
لا تُحْصى.

كلمة موجزة حول رسائل ريلكه

هذه الرسائل «الرلكيه»، التي قدمنا الرسالة الأولى منها للقارئ الكريم، ظهرت لأول مرة، سنة 1929 عند «إنسل» في «ليبزغ» تحت عنوان « رسائل إلى شاعر شاب». ويتعلق الأمر، بعشرة رسائل وجهها الكاتب «ماريه ريلكه»، بين 1903 و 1908 لشاب، لم يحصل له أن التقى به من قبل. وهذا الشاب الذي يدعى «فرانز كزافيه كبوس»، كان ضابطا بالمدرسة العسكرية، التي مر منها الكاتب من قبل. ولسوف يغادر هذا الشاب المدرسة العسكرية بدوره ليلتحق بعالم الأدب، ويصبح فيما بعد كاتبا مرموقا.

وهذه الرسائل من الناحية الأدبية، تشتمل على وجهة نظر عميقة للكاتب، حول الفن بشكل عام، وفن الكتابة وعملية الإبداع بشكل خاص. وهي من ناحية أخرى، قد جاءت معبرة على أحاسيس الشاعر العميقة، وعلى وجهة نظره الإنسانية للطبيعة والأشياء، بتواضع وحنان، ورونق وصفاء.

رسالة إلى شاعر شاب

سيدي العزيز

لقد وصلتني رسالتك قبل قليل، وأراني مصرا على إبداء شكري لك على مضمونها القيم.. إنني لن أدخل في طرق تحرير أبياتك الشعرية، لأن الاهتمامات النقدية تظل غريبة عني. زد على هذا، من أجل الإمساك بعمل فني، فليس ثمة أصعب من كلمات النقد. هذه الكلمات التي لا تؤدي إلا إلى سوء تفاهم، قد يكون نوعا ما، شيئا إيجابيا. والأشياء ليست كلها متعلقة بعملية أخذ ورد مثلما يوهمونا. إن كل ما يحصل تقريبا، يظل غير قابل للتفسير، ويكتمل بهاؤه في منطقة خفية، ليس بإمكان أي تعبير كلامي، اختراق عذريتها. بل إن الأعمال الفنية، هي الشيء الأكثر امتناعا عن التعبير. هذه المخلوقات السرية التي لا تنتهي حياتها، وتظل في الوقت نفسه، مرافقة لحياتنا العابرة جنبا لجنب.

على كل، ليس بإمكاني إلا أن أضيف بأن أبياتك لا تشهد على طريقك أنت، وإن كانت تشتمل نوعا ما، على بعض خلايا شخصية، ما تزال خجولة ومطمورة. لقد شعرت بهذا، خصوصا في قصيدتك الأخيرة «روحي». لقد شعرت بأنه ثمة شيء خاص يسعى إلى إيجاد منفذ وشكل للخروج. ومن خلال مجمل القصيدة الجميلة «إلى ليوباردي»، يتصاعد نوع من قربان القرابة مع هذا الأمير الوحيد. مهما كان، إن قصائدك ليس لها وجود خاص

بها، ولا استقلالية خاصة بها. بل حتى الأخيرة، ولا تلك التي تغنت ب «ليوباردي». ولم تتوان رسالتك، التي جاءت رفقة هذه القصائد، أن تنبه إلى بعض الفجوات، وبعض النقصان الذي يعوزها، هذا الذي شعرت به، دونما قدرة مني، على منحه الاسم الملائم. إنك تسألني عن شعرك، وتسألني بالذات، فيما إذا كانت أبياتك جميلة. إنك تطلب هذا مني أنا بالذات. هذا ما طلبته من الآخرين. وإنك قد بعثت، حسب ما أخبرتني، ببضعة قصائدك إلى المجلات، التي نشرت بعض محاولاتك الشعرية، وتجاهلت الأخرى. إنك تقارن قصائدك بقصائد الآخرين، الشيء الذي لا يزيدك إلا قلقا. قلقا قلت، حين تكتشف بأن بعض المجلات لم تستحب قصائدك، واكتفت بتنحيتها جانبا. للأسف الشديد، (بما أنك سمحت لي بنصحك)، الرجاء أن تتخلى عن كل هذا. إن نظرك الآن متوجه نحو العالم الخارجي، وهذا بالذات، ما يلزمك الآن أن تتخلى عنه نهائيا. ما أريد أن أقوله لك، أنه ليس بإمكان أي أحد، أن يمنحك نصيحة أو مساعدة، وأكرر لا أحد. ارجع يا عزيزي إلى نفسك، وادخل إليها، وابحث عن الحاجة، التي تدفع بك إلى الكتابة: وابحث عن جذورها متسائلا، فيما إذا كانت تدفع بعروقها، في أعماق قلبك. واعترف لنفسك بنفسك: هل قدرك أن تموت، إذا حرمت من الكتابة؟ وبالخصوص هذا التساؤل: هل حصل لك أن تتساءل، في تلك الساعة الأكثر هدوءا، من الليل الشاعري، أن تتساءل، فيما إذا كنت مجبرا على الكتابة أم لا؟ واحفر في نفسك باحثا عن الجواب الأكثر عمقا. وإذا كان الجواب بالإيجاب، وإذا كان بإمكانك أن تواجه هذا التساؤل الأكثر خطورة، بقوة وبساطة: «يجب علي»، فبإمكانك إذن أن تبني حياتك حول هذه الضرورة الحياتية. يجب على حياتك في ساعاتها الأكثر فراغا ولامبالاة، أن تصبح علامة وشاهدا حيًا على هذا النزاع. فاقترب إذن من الطبيعة، وحاول أن تكون، كما لو كنت أول مخلوق حي، ماذا ترى، ماذا تعيش وتحب وتفقد. لا تكتب قصائد حب، وتجنب مبدئيا هذه التيمات الأكثر رواجا، لأنها الأكثر صعوبة. هنالك حيث تتواجد التقاليد الوطيدة، والتي أحيانا ما تبرز في إشراقها بكثرة، ليس بإمكان الشاعر أن يصدر عن إبداع، إلا إذا كان في ملئ نضجه وقوته الإبداعية. وفر ما أمكنك الفرار من المواضيع الكبيرة، نحو تلك التي تمنحك إياها، حياتك اليومية. حاول أن تعبر عن أحزانك ورغباتك، وعن الأفكار التي ترد عليك، وعن إيمانك بذلك الجمال العلوي، الذي يستلهمك. قل كل هذا بصراحة شخصية، هادئة، ومتواضعة. ومن أجل تعبيرك عن هذه الأشياء التي تحيط بك، حاول أن تستخدم صور أحلامك، وكل الأشياء التي تربطك بذكرياتك. وإذا كان المعطى اليومي، يتبدى لك ضعيفا، فلا تتهمه ولا تلومه. بل وجه اللوم لنفسك، أنت الذي لم تكن أكثر شاعرية، لتستدعي لنفسك هذه الثروات. حتى ولو كنت متواجدا في أحد السجون، حيث تقف الحيطان بينك وكل ضجيج العالم، فلا تنس أن تستدعي طفولتك، هذه الطفولة الملكية الثمينة. أي بما معناه، هذا الغنى الشخصي، هذا الكنز الغنيّ بالذكريات. فاستدر بذهنك نحوها، وحاول أن تفجر من هذا الماضي العريض ينابيع إحساساتك المنسربة. فشخصيتك ستتقوى هكذا، وعزلتك ستصبح مغمورة، وستصبح بالنسبة لك مثل سكن تأوي إليه في ساعات النهار الأكثر حرجا لك، متنصلا هكذا من كل ضوضاء خارجية. وإذا حضرتك من عودتك هذه إلى نفسك، ومن غوصتك التي غصتها، في عالمك الخاص، بضعة أبيات شعرية، فلا تتساءل إذن، عن هذه الأبيات، فيما إذا كانت جميلة، ولا تحاول أن تثير اهتمام المجلات بأعمالك، لأنك في المقابل، ستشعر بلذة هذه الملكية الطبيعية، هذه التي ستكون غالية عليك، مثلها مثل نمط حياتك وتعبيرك. إن عملا فنيا ما، سيبقى جميلا، ما دام جاء وليد ضرورة فنية. وطبيعة أصالته، ستكون في نهاية المطاف، هي الحَكَم الوحيد عليه. وهكذا سيدي العزيز، إذا كان بإمكاني أن لا أمنحك سوى هذه النصيحة: ادخل في نفسك، واسبر تلك الأعماق، التي تتخذ منها حياتك، جذور منابعها، فإنك لا محالة، واجد هنالك الجواب عن سؤالك: هل قدري أن أكتب؟ ومن هذا الجواب البسيط، إجني الجرس دونما إقهارك للمعني. وقد تستنتج من كل هذا، أن الفن يناديك، وإذا كان الأمر كذلك، فما عليك إلا أن تتناول هذا القدر. أجل، واحمله بكل ثقله وعظمته، دونما طلب لأي تعويض قد يأتيك من الخارج، مهما كان نوعه. إن المبدع، يجب أن يكون بالنسبة لنفسه، عبارة عن كون بأكمله، وأن يحمل كل شيء في نفسه، وفي هذا الجزء من الطبيعة الذي يتوحد به. وقد يكون بالإمكان، بعد نزولك في قرارات نفسك، أي في «وحيد» نفسك، أن تتخلى عن رغبتك في أن تصبح شاعرا. (بالنسبة لي، يكفي أن تشعر، بأنه بإمكاننا أن نعيش بدون كتابة، حتى تصبح هذه الأخيرة، وأقصد الكتابة، ممنوعة علينا). إذن والحالة هذه، فلن يكون ذلك الغوص الفني الذي حدثتك عنه، عبثا. لأن حياتك، على كل حال، تتوقف عليه لإيجاد سبلها. وإن كانت هذه السبل جميلة، وسعيدة، وعريضة، فهذا ما أتمناه لك، أكثر مما بإمكان كلماتي أن تعبر عنه.

قبر الشاعر ماريه راينه رلكه

ماذا بإمكاني أن أضيف؟ سوى أنه في تصوري، أني قد وضعت العلامة، على كل ما هو هام. في العمق، إنني لم أعمل إلا على تقديم النصح لك، نصحك بالاهتمام بنشوئك وتطورك حسب قانونك الخاص بك، بصلابة وصفاء. حينها لن يكن بإمكانك أن تزحزح تطورك بعنف، متجها بنظرك نحو الخارج، هذا الخارج الذي كنت تنتظر منه أجوبة لتساؤلك، أجوبة، وحده إحساسك الحميم، في الساعة الأكثر هدوءا، بإمكانه، ربما، أن يمنحك إياها.

لقد وجدت متعة كبيرة، حين صادفت في رسالتك اسم الأستاذ (هوراتشك). لقد كنت أكن لهذا الأستاذ العالم، والمحبوب، احتراما كبيرا، وتقديرا جديرا به، مازالا يرافقاني منذ مدة طويلة. هل بإمكانك أن تقول له هذا؟ إنه فضل كبير من قبله، أنه ما زال يفكر في، وأنا له جد ممنون، بهذا الخصوص.

أعيد لك أبياتك، التي استأمنتني عليها بلطف، وأقول لك مرة أخرى: «شكرا لك على مودتك، وسعة ثقتك». لقد سعيت في هذه الإجابة الصريحة، هذه التي كتبتها بأفضل ما عندي، أن أكون أكثر جدارة، من هذا الرجل، الذي لا تعرفه في الواقع.

بكل عطف وامتنان

ماريه راينه رلكه

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

في رثاء منير في رثاء منير

في رثاء منير

رحل عنا منذ أيام الشاعر الشاب، عاشق طنجة، منير بولعيش تاركا وراءه طنجة ترثي مبدعيها المتيمين بعشقها وتودعهم الواحد تلو الآخر..

ولد منيربولعيش سنة 1978 بطنجة وحصل على شهادة البكالوريا سنة 1997 ثم الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب بتطوان سنة 2006، وأصدر ديوانه الأول والأخير «لن أصدقك أيتها المدينة» صيف2009.. اشتغل كمراسل لجريدة «إيلاف»، ومحررا بموقع «شارع الماء»، وحاور العديد من الشخصيات من مدينة طنجة كالرويدو صديق محمد شكري والمخرجة فريدة بليزيد والعربي اليعقوبي الذي كان بصدد إنجاز كتاب عن حياته، وساهم في كتابة سيناريو فيلم حول محمد شكري من إنجاز مخرج عراقي مقيم بهولاندا.

وبهذه المناسبة الأليمة تخصص «طنجة الأدبية» حيزا من صفحاتها لهذه الموهبة الشابة التي لم تمهلها أيدي المنايا بعضا من الوقت لتحقق كل مشروعها الشعري الطموح.

إليک مع أطيب المتمنيات

عزيزي منير بولعيش

طال غيابك

عبارتك الأخيرة ما زالت تحفر عميقا في ذاكرتي:

«إننا نذبل في أحضان الحقيقة» أقرأ الآن يوميات مومياء، ياباني يتذوق الموت في صيام طويل وعزلة تامة وشعرية مفارقة، تأملت هذا الاختيار الوجودي خطر ببالي أن تفعلها، لم يبدد هواجسي سوى SMS من هاتف صديقنا المشترك النفس الزكية: «إطمئن إنه في خلوته المرئيلية».

روايتي لم تبرح بعد فصلها الثالث، في سكينتي المحك مخلوقا سرديا عالي الوعي، تقرأ طول الليل وتتأمل طول النهار تتجمع حول لحيتك الغيفارية فراش زاهي الألوان، تتكدس في سريرتك مئات المشاريع الثقافية التي لا تنزل إلى الأرض.

سبع سنوات مرت على تعارفنا تتذكر صخب اللقاء الأول، أن تتشبث ببذخك الشعري وتعتق أفكارك الجميلة لزمن فضائي قادم، وأنا أصر على كتابة متسكعة تجوب الشوارع مثل ساعات Relex المزيفة.

تفرع بنا الحديث ذاك الأصيل إلى أفق مشترك، وهو الثورة على كل الأجوبة النهائية أنت تسخر كل قوتك الشعرية لتعصف بكل درجات السلم السماوي وفقا امتطي صهوة جنوني لأريك ذلك الأيادي الخفية التي تعمل على هندسة القبح.

انطلقنا بعد ذلك نجوب كل فصول المعرفة، نسخر حواسنا وأذواقنا وجوارحنا، نحفظ مذكراتنا الجلدية Note-booke كما يحفظ الجندي بندقيته في الجبهة، نرتاد المسارح والمعارض والندوات والسينما وحفلات الموسيقى، ونصغي إلى الأغاني وهلوسات الحمقى وتراتيل الصبايا والصبيان بحثا عن الكتاب المفقود.

أغبطك، تتفقد سلمى غيابك عن «تيراسة» مقهى «النجمة»، وتنكس رموشها بحزن خفيف، أغبط شفاءك من هواها.

ألفت سنتين في «تيراسة» النجمة، صورك وأشعارك في انتظار قدومها من أعلى الشارع، تشرق عيناك بفرح خجول حالما تلمح التفاتتها الرقيقة الشحيحة، وهي تتأبط ذراع أمها، تركض في عينيك خيول الفرح الأعمى وتشرد بعيدا.

صفعتك يوما بلا جدوى حبك الصامت، تبالغ في عجرفتها، كنت تخيلها تقطر بالكرز، كنت تتمادى في تأويل التفاتتها الشحيحة، تصف كثبان الفرح في نظرتها وأزهار الأمل في انفراج شفتيها ودعوة ورغبة من انسدال رموشها... أبصرت أخيرا.

■محمد الأزرق

أصدِّقك أيها الشاعرُ

إلى روح منير بولعيش
الشاعر الذي صدَّقته القصيدة

■مزوار الإدريسي

المدينةُ نافورةٌ
تشتهي شاعرا- نسيَ
الكلماتِ وصمتَ المجازاتِ
في حانةٍ
جرحُها في جدارٍ-
وجاء لباريسَ؛
مقهى المدينةِ طبْعا،
ليحرُسَ نافورَةً
نسيتْ دفقةَ الماءِ
والرِّيحَ شرقيَّةً
تستفزّ عصافيرَ ثوريّةً
العصافيرُ تلك
توزّع نظرتَها
في اتّجاه كتابٍ يقلّبه
شاعرٌ،
ورصيفٍ

يصدّق نافورةً
نسيتْ شاعرا
يحرس الذكرياتِ ومقْهاهْ
من غجرٍ
وجواسيسَ منتصَف اليوم،
والحالمينَ بأدنى الضفافِ،
ويرمي المدينةَ
بالشَّغب الملحميِّ
كأنَّ القصيدةَ هيبيّةٌ
بين سوقيْنِ
تنزع عاليةَ السُّورِ...
كيف أصدّق بحرًا
بوجْهيْنِ
حينَ "أنا لم أكنْ رائيا مثْلما
اليومَ"؟

هلْ قلتَ هذا الكلامَ؟
لماذا تورِّط عينيْك

في قلقِ الماءِ
والدهشةِ المستجيرةِ
بالعدَمْه

كيف كفكفتَ دمْعَ المغاراتِ
وحدَكَ
واستعْجلتْ نظراتُكَ
رسْمَ المدينةِ
تائهةً
بين ماءيْنِ
دونَ سمَهْ؟

لمَ ويْحَكَ كلّ المدافعِ
ثمّ تأبطتَ ضلعَ القصيدةِ
قبْلَ حضورَ الكسالى
إلى شرفةِ الثرثراتِ
لمَهْ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نُصُبٌ لِلعِشْقِ

للشاعر المغربي منير بولعيش رفيق «الهبيين» وكل «الهداويين»، الذي فارق الشعر أمس وهو لم يكمل عقده الثالث

صَريعُ العِشْقِ سَقَطْتُ
وَنُصُبي تَبْكي هِجْرانَكِ
وَأَنْتِ هُنا
بَيْنَ أَطْلالٍ مِنْ سَرابٍ
وَقَفَصٍ مِنْ حَريرٍ مَغْشوشٍ
وَهُناكَ
حَيْثُ أَقْصَدَتْكِ القَبيلَةُ بَعيداً عَنْ حُلْمي

وَأَنْتِ أُنْثى الأَوْثانِ
بَحَثوا عَنْ غَيْرِكِ في مَجْرى الوِدْيانِ
وَعِنْدَ مُلْتَقى السُّيولِ
غَرْبَلوا ما تَبَقّى مِنْ مَآرِبَ
لَعَلَّ سَرابَ صورَةٍ فيكِ
لَيْسَتْ مِنْكِ
يَرْتَسِمُ
نُتوءاتٍ تَطْفو عَلى غَيْرِكِ

رَكِبَني الانْشِقاقُ
لَمّا..
كُنْتُ
وَأَنْتِ في كُلِّ صُوَرِ الهِيامِ وَالعِشْقِ
وَأَذْواقِ المُدامِ
تَميعينَ
سَلْسَبيلا
وَعُيوناً
سَقَيْتِني
مِنْ ثَدْيِكِ
أَنا الوَثَنِيَّ الظَّمْآنَ
حَتّى أَفْقَدْتِني نَهْجَ الفِرْدَوْسِ

أَضَعْتُ الفِرْدَوْسَ مَرَّتَيْنِ :
مَرَّةً عِنْدَ نُصُبِ عِشْقِكِ
وَقَدْ سَكَنَني التّيه
وَأُخْرى لَمّا أَعادوكِ وَقَدَّموكِ –
في كَفَنٍ أَسْوَدَ –
قُرْباناً لِذاكِرَةٍ قَبيلَةٍ تَأْكُلُها الصَّدَأُ
وَقَدْ وَعَيْتُ مُشارَكَتي في الدَّسائِسِ

شَرِبْتُ حَدَّ الثُّمالَةِ
التَّمَسُّكَ
ذِكْرى حُلْمَةٍ
كانَتْ لي فيكِ

ثَبَّروا أَنْصابي
وَالوَثَنَ الأُنْثى الَّذي كُنْتِ فيهِ
وَالَّذي عَشِقْتُهُ
حَتّى النَّزيفِ

شَرِبْتُ
وَشَرِبْتُ
وَشَرِبْتُ
النَّفَسَ الأَخيرَ لِكِبرياءِ الرّاحِ
حَتّى ضَيَّعَتِ القَبيلَةُ عِرْفانَ النَّبيذِ
وَنَشيدَ الأَنْبِياءِ
وَبَقيتُ وَحْدي
تَبْكي عَلى أَطْلالٍ
لَمْ أَقِفْ عَلَيْها
وَلَمْ تَنْهَمِرْ عَيْناي لَها جودا

امْتَزَجَتْ عَبَراتٌ مِنْ رَحيقِ أَطْلالِكِ
بِوَثَنِيَّةِ أُنوثَتِكِ
أَدْغَمْتُها – جَماعَةً مِنَ الرُّحَّلِ –
بِما تَبَقّى مِنْ تُرابي المائِعِ

بورتريه للشاعر الراحل منير بولعيش من إنجاز الفنان عبد الغني الدهدوه

وَنَصَّبْتُنا نُصُباً لِلْعِشْقِ
نَزورُنا في الحَوْلِ مَرَّتَيْنِ
في عيدِ القَرابينِ
وَعِنْدَ قُدومِ الرَّبيعِ

■عبد اللطيف الإدريسي
بيزوس الحبروسة، 23 مارس 2010

القصيدة خرجت إلى الشارع

القصيدة قد خرجت إلى الشارع
فمن سيوقف هذا الطوفان!؟/ من يوقفني!؟
القصيدة التي خرجت إلى شارع باستور
كم تشبهني
أنا الذئب
الذي يقتات على الجثث المتحللة.
القصيدة التي خرجت إلى بار البريد
غافلتني
وعانقت بائع الملابس الداخلية الرثة
وقبلت بائع التبغ
الذي يسرح شعره
بعناية
ويبيعني السجائر المهربة
بالتقسيط المريح
القصيدة التي خرجت إلى البولفار
لم تجد امرأة
تتغزل بها
فارتمت في حضني
ونامت
القصيدة التي خرجت إلى زنقة الشياطين
تضمر بروقا نائمة
وثورة بركان
يأخذ قيلولته في ساحة الأمم
القصيدة التي خرجت إلى الشوارع الخلفية
لوحت بشارة النصر
إلى هيراقليس
الذي كان يقرأ دوره في الإلياذة
ويصرخ: (هل هذا أنا ؟ !)
القصيدة التي خرجت إلى الشارع
أخلفت موعدها مع العربي اليعقوبي
القصيدة التي تشبهني...
القصيدة التي تشبه محرات جوزي بوفيه
القصيدة التي تخرج إلى الشارع...
القصيدة التي تسكن في الشارع...
القصيدة التي...
القصيدة التي خرجت إلى شارع الحرية
خرجت و لم تعد !!

■منير بولعيش

توظيف الخرافة وعلم النفس في فيلم «البراق» لمحمد مفتكر

■ مصطفى الدويب

يتناول الفيلم حكاية أقرب إلى الخرافة و أبعد عن التصديق، يتحدث عن بطل شديد البأس متسلط، يبحث عن وريث يثبت قوة استمراره للتباهي أمام القبيلة... يلقي هذا الأمر اهتماما كبيرا وتركيزا شديدا من الجماعة. لم يحصل على مناله بتصرف سوي لكنه، وهو المثل الأعلى، آمن بأن العقبة لابد التغلب عليها وإيجاد حل لها لمجابهة تحديات القبيلة. حين أحس الجروح تستفحل، بكى دموعا انسكبت من قلبه، لأن سخرية القدر تجعل من، من لا وريث له لا قيمة له أمام القبيلة. عوض البطل هذا الجرح المزدوج بطفلته الوحيدة، إذ رفعها إلى مثله الأعلى، لا بد له أن يخادعها ويضفي طابع الكمال على كل صفاتها ويعلي شأنها ليجعل منها أداة تحقق آماله الذاتية أمام القبيلة. كن رجلا قال لها، تعلم ركوب الخيل لتصبح بطلا صنديدا وفارسا ممجدا تخدمك الأيام وترعاك عناية الخيول ، لك إسم تذكره جيدا إنه المهدي. تجلد وارفع رأسك منتصبا عاليا. منذ ذلك الوقت والطفلة ترتدي ملابس تجعل جسدها ذكوريا بالدرجة الأولى، والحقيقة أن الولد «المستعار» سيصبح متواضعا كلما ازداد نضجا، هكذا ضحى بنفسه من أجل تلبية رغبة الأب. كانت الزوجة تغمرها الدهشة ولم تقتنع قط ولا كانت راضية عن هذا النفاق/ الازدواجية/الكذبة، بل أكثر من ذلك، حاربت القناع الفاضح ولو بعد حين، قناع جلب التعاسة والهول لصاحبه ولكل أفراد القبيلة وهذه مشكلة أزلية ما زالت تحدد علاقة الفرد بقبيلته وعلاقة السلطة بالقائد.

جعلت الصدف أن وجد في القرية ولد في نفس سن «المهدي» واسمه زيد. يتمتع الطفلان بجمال فتان وابتسامتهما لوحة جميلة. أصبحا مرتبطين أولا، بصداقة طفولة بريئة. يتسلل الطفلان إلى بعضهما ليلا حيث زيد يحب الخط والرسم ويريد أن يلقن هذا الفن لصديقه في كثير من الليالي، يرسم زيد صديقه بملامح أنثى وحاله يقول بصوت عميق هادئ هكذا أراك، و لما كان يلقنه كتابة الحروف المكونة لاسمه، يرسم اسما مؤنثا: ريحانة بدل المهدي، وكأنه/لأنه يعرف أسراره وخفاياه... ويتوق إلى إقناعه بواقعه كأنثى. كبر الصبيان و لا خيار لهما إلا الطاعة

ملصق فيلم «البراق»

والامتثال، كيف لا والسلطة تضع حدودا ليتمكن الإنسان من ضبط الذات وضبط النزوات وازداد حبهما لبعضهما. حفظ المهدي جيدا كيف يعامل الخيول و يهتم بها ويميز بدقة متناهية صهيلها الذي يمزق عتمة الصمت بل أحسن الاهتمام بها وتعلم رويدا رويدا تطويعها حتى أتقن امتطائها. علامات جعلت الأب يشك فيما يفعله الطفلان، لكن لا يدري ما الحل. حاول ملاحقة زيد، أشبعه ضربا، أبعده عنوة إذ طرده لاحقا بعيدا عن القبيلة، عانى «المهدي» كثيرا عندما آتاه البلوغ، وبدأ جسده يتغير ويميل إلى الأنوثة أكثر من الذكورة. ماذا يفعل بنهدين تكبران وإلى متى سيتستر ثم كيف سيتعامل شهريا مع ذلك النزيف الدموي.

تعلم الولد ركوب الخيل.. وجاء اليوم الموعود، المشئوم. تزاحم سكان القبيلة واجتمعوا للشهادة والمشاهدة، كان عليه أن يقطع مسافات طويلة ذهابا وإيابا ممتطيا خيله، علامة يظهر فيها للأهل أنه فحل، حقا يتقن الركوب. ستمنحه القبيلة، خلال هذه الرحلة، شهادة الفحولة. امتطى حصانا أسود والأب يوصيه الوصية الأخيرة، أعطى قدميه للريح جريا في منعرجات وعرة منسابة بين الصخور، هابطة متصاعدة. تبعه زيد راكبا حصانا أبيض يجري كالبراق. التحق به... أوقفه، أقنعه بواقعه، عانقت الذكورة الأنوثة وعاد الحصان الأسود وحيدا إلى نقطة الانطلاق. لما رأت عينا الأب حصانا بدون فارس قبض على نار وهو يعلم أن غريزة الأنوثة انتصرت. تفرق الأهل و قبل أن يغادر الأب الحلبة عاد الصديقان ممتطيان حصانهما الأبيض. مساءات كئيبة تتطرهما، الأب يترصد، يطرد زيد من القبيلة ويرسله بعيدا يتيه، ليشارك في حرب وهمية لا وجود لها. الأب يتربص المهدي/ ريحانة، الإبن/ البنت، لتجد نفسها تنزف دما، (وكأن أحدا اعتلاها عنوة، مارس رغبته فيها وانتزع منها بكارتها) مرمية في مكان غريب يسمى مستشفى المجانين، مكان قريب من السجن إلى المستشفى.

تكلفت طبيبة نفسانية بحالة هذه الزائرة الجديدة، تساعدها، تدفعها إلى التداعي والتعبير عن ذاتها لكن دون جدوى. تتعاطف الطبيبة مع هذه الحالة، تفعل كل ما في وسعها، لا تكرر الفتاة إلا جملة واحدة «سيعود، سيعود». تبحث الطبيبة عن هذا العائد، تعترف بالصعوبة التي تعتريها، تعترف بأن كل ما تعلمته من نظريات وممارسات في التحليل النفسي لايساعدها في شيء أمام هذه الحالة المستعصية وفي هذا المكان الذي لا ينفصل عن الإنسان. بعد بحث مستميت، تتوصل إلى هذا العائد الذي «سيعود» ستجد شابا وسيما وشم على صدره اسم ريحانة، تسأله ولا يجيب، لكنها تتأكد بعد زيارتها للقبيلة أنه بريء والحمل الذي في بطن الفتاة، لا علاقة له به بل علاقتهما البريئة هي التي ستؤدي إلى هروب وفواجع.

بعد قراءة عنوان الفيلم باللغة العربية «البراق» يقفز بنا إلى فكرة انتقال الرسول في رحلته أولا من المسجد الحرام بمكة إلى المسجد الأقصى، وهي رحلة أرضية في شقها الأول... رحلة سريعة حد الذهول، كما هي مذهلة / معجزة في شقها الثاني حيث هي سماوية سيخترق فيها الرسول طبقات الجو كلها ليصل إلى السماء، إلا أن العنوان باللغة الفرنسية «بيكاز» خداع لا صلة له بواقع الفيلم لأنها إحالة إلى تلك الحصان المجنح في الأسطورة الإغريقية. حصان أنشأه بوسيدون (1)، أو كما تروي الأسطورة أنه خلق من جسد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقطة من فيلم «البراق»

ميدوسا (2) بعد أن قطع بيرسيوس (3) رأسها وما أن ولد حتى ارتفع طائرا إلى السماء، والحقيقة إن عنوان الفيلم يميل إلى الإحالة العربية أكثر منه إلى الإحالة الإغريقية، لأنها رحلة أرضية قطع فيها الطفلان مسافة الذهاب والإياب، تحيل إلى الرحلة التي قطعها الرسول قبل أن ينتقل إلى رحلته السماوية وهكذا فالبراق أكثر تطابقا من الإسم العربي. هذه الرحلة تتناول البحث في علاقة الفرد بالمجتمع وكيف يمكنها أن تنتهي بنهاية مفجعة إذ أن الطفل/الطفلة أصيبت بالجنون والآخر تحول إلى متشرد والأب لا ندري كيف انتهى به الأمر والأم ستنتقم من القبيلة وبمن فيها وكلهم ضحية لقواعد اجتماعية فرضت قسرا على الجميع.

تبدو متعة الفيلم في الإغراق في عوالم الغرابة، ليصبح المخرج مبدعا حيث قدرته على الإحساس بهذه المشكلة والقدرة على التعبير عنها وإعطائها دلالات ومعاني نقدية وأصيلة. إذ كانت الحكايات دوما فن الشعوب وأسلوبهم في التعبير عن حياتهم وأفكارهم وكأنه يدفعنا لنعيد النظر في كثير من معتقداتنا السائدة، مع التأكيد على الصعوبات التي تعترض طريقنا. صعوبات معرفية رافقتنا طيلة حياتنا الشخصية والبشرية وهي مادة مكبوتة وما ننتجه الآن ما هو إلا «عودة المكبوت» بشكل تغذية راجعة (الفيد باك). يتضح هذا الأمر عندما حاول البطل التعبير عن ذاته بمفهوم لاشعوري أي المخفي عن الأنا ويرتبط أساسا بذلك الجرح النرجسي الذي يتعذب فيه بل يعذبه ويجعله يشعر بنقص، إذ يتناول رموزا لها دلالات في الحلم واللاشعور والهستريا وكأن خلاصتها استجماع وإشباع لا شعوري لغواية جنسية في الطفولة كانت بالدرجة الأولى، فالحصان ما هو إلا إشباع لرغبة مفقودة لن تتحقق، هكذا نراه يمجد الحصان بل يتلذذ بفحولته. نراه كذلك يعاقب نفسه ويحرم بنته وكأنها كانت السبب في ضياع فارس أحلامه وحامل مشعله أمام القبيلة، السلطة والرقيب (الأنا الأعلى). لم تتوقف هذه الخسارة عند هذا الحد بل عقدته الأوديبية ستجعله يغوص في تحد لاواعي للبحث عن أمومة رمزية قادرة على إنجاب الابن. لمن سيكون هذا الابن؟ ومن هما أبواه؟ هل مغامرة بهذا المستوى أدت به إلى تحدي الموت (الإيروس) أم إلى اللجوء إليها هربا من الحياة (الطاناطوس)؟ هذه المحكية/الرواية تكشف لنا مجموعة من المفاهيم السيكو اجتماعية وعملية إيصالها للمتلقي عن طريق الصورة ممزوجة بحزن وموعظة تمتدان لآلاف السنين.

محمد مفتكر وبطلتا فيلمه «البراق» وهم يحملون جوائز المهرجان الوطني للفيلم

إشراق

■ عبد الكريم واكريم

وظيفة النقد السينمائي..

من أولويات النقد السينمائي أن يواكب الأفلام المعروضة بالنقد والتحليل، ومن البديهي أنه لايمكن للنقد أن يزدهر ويعرف رواجا كبيرا في بلد لاوجود للإنتاج السينمائي به أو أن إنتاجه السينمائي لم يرق إلى أن يصبح صناعة قائمة الذات تعتمد على ثلاثي(الإنتاج، التوزيع، والعرض).

والمغرب الآن في منزلة بين المنزلتين لاهو أدرك بعد مرتبة الصناعة ولاهو تجاوز عتبة الخمسة عشر فيلما في السنة. إضافة إلى هذا فلن يتأتى للمغرب الوصول إلى مرتبة الصناعة السينمائية بدون ظهور منتجين خواص يستثمرون أموالهم في الميدان السينمائي ويرتجون جني ربح من وراء ذلك، إذ أن التجارب (مصر على سبيل المثال) أثبتت فشل الاعتماد على الدولة كراع دائم ومدعم أساسي للميدان السينمائي.

هذا إضافة إلى إشكالية القاعات السينمائية التي لايمكن أن تقوم لصناعة سينمائية قائمة بدونها، فيما ما نشاهده الآن في المغرب هو عكس هذا، إذ أن عدد القاعات يزداد تناقصا سنة بعد أخرى إلى درجة أصبحت معها القاعات المغلقة أبوابها أوالتي حولت إلى أبراج إسمنتية أكثر من تلك التي مازالت مفتوحة وتعرض أفلاما.

وبرجوعنا إلى النقد السينمائي وعلاقته بكل هذا، نتساءل كيف يمكن له أن يحلل وينتقد أفلاما لاتراها شريحة كبرى من سكان مناطق ومدن مغربية..

النقد في نظري لايكون نخبويا وحصرا على شريحة يمكنها فهم مصطلحات البنيوية والتفكيكية و... بل في متناول كل الجمهور الذي يرتاد دور السينما ويستطيع القراءة، وعلى الناقد أن ينزل بمعرفته السينمائية وزاده النظري إلى فهم الناس دون السقوط في أي ابتذال ولا تبسيط يخل بأهداف النقد ومراميه. وهذه هي مهمة النقد السينمائي في دول وصلت فيها السينما إلى مرتبة الصناعة، إذ غدا بها(الدول) النقد يمتلك سلطة يستطيع من خلالها التأثير في الجماهير السينمائية إما بدفعها لإنجاح فيلم ما وجعله فيلم شباك أو إفشاله وسقوطه تجاريا...

طبعا نحن لا نعني هنا ذلك النوع من الكتابات «النقدية» أو الشبه «النقدية» والتي تزين في عين المشاهد/القارئ أفلاما رديئة أو أشباه أفلام لمصلحة ترتجيها أوهدف في نفس صاحبها يبتغي الوصول إليه. ومعروف أن مثل هذه الكتابات تتناسل مع ازدهار الصناعة السينمائية وما النموذج المصري – مرة أخرى– عنا ببعيد إذ نجد هناك مصطلحا جديدا كالناقد الفني الذي ينقد صاحبه المسرح والتلفزيون والأغنية، ولا يجد ضيرا في إضافة السينما إلى كل هذه الفنون ك «خضرة فوق طعام».. لم لا؟!! ونجد هذا النوع من «النقد» يأتي بأحكام لا علاقة لها بما هو سينمائي أو فني للحكم على الأفلام سلبا أو إيجابا..وقد بدأت تطالعنا نماذج من هذه الكتابات ببعض الجرائد المغربية تدعو إلى «سينما نظيفة» ممتطية خطابا أخلاقيا يرتدي مسوح حماية المجتمع من «شرور» السينما الفنية التي لا يرى مؤلفوها ضيرا في معالجة وتناول مواضيع جريئة تخلخل المعتقدات السائدة وتضع المجتمع أمام مرآته الصادقة والتي يأبى أوصياء «الأخلاق الحميدة» هؤلاء ب «نقدهم الطهراني» أن يدعوه يرى نفسه فيها.

ولا أظن أن هذا النموذج من «النقد» يختلف كثيرا عن ذلك «النقد» الإديولوجي الذي كان سائدا في السبعينيات والثمانينات من القرن الماضي والذي كان يسقط هلوساته الطبقية على كل الأفلام محملا إياها مالا طاقة لها به من ثقل الجدلية والدياليكتيك وأوهام الصراع الطبقي الموجودة فقط في ذهن أولائك «النقاد». فإن تبدلت الإيديولوجيا فهي مازالت قائمة بصورة أخرى (طهرانية) أكثر خطرا على كل الفنون والسينما على رأسها.

هناك بالمقابل نقاد ينقلون آليات النقد الأدبي ويفرضونها فرضا على مجال السينما فتأتي أحكامهم رغم كل البلاغة بعيدة عن مجال ظلوا بعيدين عنه ولم يقتربوا منه قدر اقتراب أي سينفيلي عادي ربما لاتسعفه العبارة ليوصل خطابه كتابة كما يفعلون.

على العموم فالنقد السينمائي لايمكن أن يستقيم إلا إذا اتخذ له مرجعيات سينفيلية محضة، وكان صاحبه ذا ثقافة سينمائية ملمة بتاريخ السينما ومدارسها وتقنياتها وأساليب اشتغالها، إضافة إلى إلمامه طبعا بميادين أخرى كالسوسيولوجا وعلم النفس... وإلا كان «نقدا» خارجيا لا علاقة له بالسينما من قريب أو بعيد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. الحسين زاهدي

من «معاني النحو» إلى «معاني علم المعاني»
مقاربة تواصلية

تقديم:
التواصل في جوهره لا يعدو كونه إما بحثا عن المعنى أو تبليغا للمعنى بأشكال وكيفيات تستعصي على الحصر والعد؛ ومما لاشك فيه أن اللغة عموما تعتبر من بين وسائل عدة من أشهر ما توسل به الإنسان منذ أن كان للتواصل مع أخيه الإنسان؛ وإن كنا لا نرى في اللغة مجرد أداة تواصل واتصال، فما هي السبل التي لجأت إليها اللغة العربية لإنتاج المعنى وتبليغه؟ وما السبيل إلى إكساب متعلم العربية الكفاية التواصلية اللازمة لبث معانيه في كنه مخاطبيه؟
منذ زمن طويل والدراسات النحوية تسيطر على درس منهجية تعليم وتعلم اللغة العربية في مدارسنا، ومنذ وقت طويل كذلك وتلامذتنا يتلقون علوم الآلة اللغوية منفصلة عن بعضها البعض وكأنه لا رابط يصل فيما بينها، فيحفظون قواعد متفرقة من نحو وبلاغة وصرف لا تلبث أن تدخل عالم النسيان لتتعالى أصوات الأساتذة والآباء مستنكرة تراجع الأداء اللغوي لبنائنا شفهيا وكتابة.
لقد شغلتنا هذه الظاهرة أكثر من عشر سنوات كنا نسهر فيها على تكوين أساتذة اللغة العربية، فتشكلت لدينا قناعة نريد أن نتقاسمها مع الباحثين والمهتمين بتعليم وتعلم اللغة العربية، وهي أنه آن الأوان معالجة تدريس العربية بمقاربة تدريسية تعيد ربط الصلة بين علوم اللغة العربية وخاصة منها النحو وعلم المعاني مع الانفتاح على معطيات علم اللغة الاجتماعي والتخلص ما أمكن ذلك من الرؤية البنيوية الوصفية للغة للاعتبارات التي سنوردها في ثنايا هذا المقال إن شاء الله تعالى.

من معاني النحو على علم المعاني:
لا شك أن «علم المعاني» لم ينشأ من فراغ كما أنه لم يأت إلى الوجود عن طريق الطفرة، وإنما نما وتطور عبر سيرورة طويلة تجد جذورها الأولى ضاربة في علم النحو، الذي صار فيما بعد مكملا له ومتكاملا معه لدراسة اللغة. ومن المعلوم أن علماء النحو قد سبقوا علماء المعاني إلى استعمال مصطلح المعاني، وإن كانوا قد أضافوه إلى تخصصهم فصار معاني النحو، وهو ما نجده مذكورا في إحدى مناظرات السيرافي حين قال:
«معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته ....+1 كان ذلك في القرن الرابع الهجري ليأتي الإمام عبد القاهر الجرجاني في القرن الموالي فيتخذه أساس نظريته في النظم، ومناط صحة وفساد الكلام على السواء، بل ومصدر كل ميزة يمكن أن يمتاز بها عن غيره «فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا وخطأه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه، أوعومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه، وأستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاما قد وصف بميزة فضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية إلى معاني النحو وأحكامه.»2
ولما كرس عبد القاهر الجرجاني كل جهوده للبحث عن القيم الجمالية الكامنة وراء مختلف استخدامات التركيب اللغوي، معتمدا في ذلك على الذوق ورهافة الحس، لم تتح له فرصة التفكير في تقنين أعماله وجعلها علما قائم الذات، وبما أن الأفكار يقدح بعضها بعضا، وجهود العلماء والمفكرين يكمل بعضها الآخر، فإن أبا القاسم جار الله الزمخشري لم يتردد في تتويج أعمال عبد القاهر بإدراجها في تخصص جديد سماه «علم المعاني»، جاء ذلك في كتابه «الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل»، حيث قال: «.....ولا يغوص على شيء من تلك الأقاويل أي أسرار القرآن، إلا رجل قد برع في علمين مختصين بالقرآن، وهما علم المعاني، وعلم البيان»3 وتبقى إنجازات الجرجاني أرضية مناسبة تحرك فوقها فخر الدين الرازي ليتحدث بدوره عن هذا العلم الجديد حينما تطرق في كتابه نهاية في دراية الإعجاز عن أحكام الدلالات المعنوية قائلا: «اعلم أن الألفاظ المفردة لا تستعمل لإفادتها مدلولاتها المعنوية إلا عند التركيب، والمركبات أصنافها كثيرة، ولكن الخبر هو الذي يتصور بالصور الكثيرة، وتظهر فيه الدقائق العجيبة، والأسرار الغريبة من علم المعاني والبيان».4
لحد الآن وقع نوع من التحول لمعاني النحو إلى علم المعاني، ولكن ليس باعتبارها احد فروع البلاغة لأن ذلك لن يحصل حقيقة إلا مع السكاكي في كتابه «مفتاح العلوم»، لما عرفه وحدد موضوعه وأهدافه بقوله: «أعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره».5
هكذا إذن خرج علم المعاني من رحم علم النحو، فنما واستغلظ واستوى على سوقه مبحثا بارزا من مباحث البلاغة العربية.

-دراسة المعنى بين معاني النحو، وعلم المعاني:
من الصعب جدا أن نتحدث عن قطيعة تامة بين النحو وعلم المعاني لأنهما مازالا يتقاطعان في نقط عديدة، لكن ذلك لا يمنع من توضيح ما يميز موضوع كل واحد منهما عن الآخر.
فما الفرق إذن بين «معاني» علم النحو، و«معاني»علم المعاني؟
إن هذين العلمين، وإن كانا يشتغلان معا بدراسة الجملة بشكل عام، فإن ذلك لا يعني بالضرورة تماثل مستويات عملهما، فإذا كان النحو «هو أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية **أصل المعنى** مطلقا...»،6 وعلم المعاني هو العلم الذي يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال، أو هو «تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره».7
فإن النحو سيهتم بحالة الجملة حينما يؤدي فيها تركيب الكلمات المعنى الأصلي الظاهر في منأى عن إيحاءات قرائن الحال والمقال.
وعلم المعاني سيتجاوز ذلك المستوى لمحاولة اكتشاف الخصائص البلاغية والفنية للتركيب التي تحصل بالعدول عن المعنى النحوي، حينما نجعل الجملة تتفاعل مع خارجها حالا كان أو مقالا، مراعية في ذلك كل ما يقتضيه الحال.
إن ما تؤديه تلك الخصائص البلاغية هو **المعنى البلاغي**، وقد قدم السكاكي مثالا تطبيقيا في كتابه «مفتاح العلوم» بين كيفية الانتقال من **المعنى النحوي** إلى **المعنى البلاغي**، حينما كان بصدد البحث عن وجوه الإعجاز في قوله تعالى:

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

«رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا» (بعض الآية 4 من سورة مريم) ف «الكلام في تلك اللطائف مفتقر إلى أخذ أصل معنى الكلام ومرتبته **الأولى**، ثم النظر في التفاوت بين ذلك وبين ما عليه نظم القرآن، وفي كم درجة يتصل أحد الطرفين بالآخر، فنقول: لا شبهة أن أصل معنى الكلام ومرتبته الأولى: يا ربي شخت، فإن الشيخوخة مشتملة على: ضعف البدن وشيب الرأس المتعرض لهما؛ ثم تركت هذه المرتبة لتوخي مزيد التقرير إلى تفصيلها في: ضعف بدني وشاب رأسي، ثم تركت هذه المرتبة **الثانية** لاشتمالها على التصريح إلى **ثالثة** أبلغ وهي: وهنت عظام بدني؛ لما ستعرف أن الكناية أبلغ من التصريح، ثم لقصد مرتبة **رابعة**، أبلغ في التقرير بنيت الكناية على المبتدأ، فحصل: أنا وهنت عظام بدني، ثم لقصد **خامسة** أبلغ ،أدخلت أن على المبتدأ فحصل: إني وهنت عظام بدني، ثم لطلب **تقرير** أن الواهن هي عظام بدنه، قصدت مرتبة **سادسة** وهي سلوك طريقي **الإجمال والتفصيل**، فحصل: إني وهنت العظام من بدني؛ ...ثم لطلب مزيد اختصاص العظام به، قصدت مرتبة **سابعة** وهي: ترك توسيط البدن، فحصل: إني وهنت العظام مني، ثم لطلب شمول الوهن العظام فردا فردا، قصدت مرتبة ثامنة، وهي: ترك جمع العظم إلى الإفراد لصحة حصول وهن المجموع بالبعض دون كل فرد فرد ،فحصل ما ترى وهو الذي في الآية: **(إني وهن العظم مني)**... وهكذا تركت الحقيقة في: شاب رأسي إلى **أبلغ**، وهي **الإستعارة**... فحصل: اشتعل شيب رأسي، ثم تركت إلى أبلغ، وهي: اشتعل رأسي شيبا، وكونها **أبلغ** من جهات. إحداها إسناد الاشتعال إلى الرأس، لإفادة شمول الاشتعال الرأس...وثانيتها: الإجمال والتفصيل في طريق التمييز. وثالثها تنكير» شيبا «لإفادة المبالغة، ثم ترك: اشتعل راسي شيبا، لتوخي مزيد التقرير إلى: اشتعل الرأس مني شيبا، على نحو «وهن العظم مني»، ثم ترك لفظ: مني لقرينة عطف، واشتعل الرأس على وهن العظم مني، لمزية مزيد التقرير... واعلم أن الذي فتق أكمام هذه الجهات عن أزاهير القبول في القلوب، هو أن مقدمة هاتين الجملتين وهي: رب، اختصرت ذلك الاختصار بأن حذفت كلمة النداء، وهي: «يا»، وحذفت كلمة المضاف إليه وهي «ياء المتكلم»، واقتصر مجموع الكلمات على كلمة واحدة فحسب فهي المنادى...»8

يتضح من هذا المثال أن المنطلق الأول كان هو **أصل المعنى**، أي **المعنى النحوي** ليرتقي الكلام بعد ذلك في مراتب البلاغة بشكل تصاعدي، وينتهي عند نقطة الإعجاز القرآني، وهي كلها معان بلاغية تشكل في جوهرها عدولا عن **الأصل المراد** بدرجات متفاوتة، لأجل تحقيق **المطابقة مع مقتضى الحال**، ف«الحال حال ضعف واستكانة، والمتكلم يريد أن يقرر ذلك الضعف، ويبرزه على أكمل وجه».9 إذن فعلم المعاني ينطلق من أرضية نحوية ليتجاوزها، لا ليرتبط بها، ومعانيه لا تتولد عن تركيب عناصر الجملة كما هو الشأن بالنسبة لمعاني النحو، ولكنها تستمد كذلك من مختلف عناصر السياق.

وفي هذا السياق أثار د. تمام حسان نقطة في غاية الأهمية تهم منطلق وغاية كل علم منهما في تعامله مع **المعنى** حين اعتبر المعنى هو نقطة البداية في علم المعاني، ونقطة الوصول في علم النحو، ذلك أن الأول ينظر أولا في المعاني التي يقتضيها الموقف التواصلي، ثم يبحث لها فيما بعد عن مبان تناسبها، في حين أن النحو يبدأ بتحليل المباني للوقوف على معانيها «وذلك ما نلاحظه بوضوح في إعراب الجملة، إذ نبدأ بالمبنى لننتهي إلى المعنى، فنقول:

المبنى	المعنى النحوي
ضرب	فعل ماض
زيد	فاعل
عمر	مفعول به

أما علم المعاني (لاحظ التسمية) فربما اتجه اتجاها معاكسا لاتجاه النحو، فبدأ من منطلق المعنى باحثا له عن معنى... فالمعنى هو الذي يقتضي الذكر أو الحذف، والإظهار أو الإضمار، والفصل أو الوصل، والخبر أو الإنشاء، والقصر أو الإطلاق، وهلم جرا».10

فالحال أو المقام يقتضي معاني لابد من البحث لها عن مبان تطابقها إن نحن أردنا تحقيق تواصل فعال.

مطابقة الكلام لمقتضى الحال أساس التواصل الفعال في علم المعاني

إذا أخذنا بظاهر تعريف علم المعاني كما ورد في مصادر ومراجع البلاغة العربية على السواء، لتحديد أهدافه فإنها لم تخرج في جميع الأحوال عن هدفين اثنين، هما:

أ-جعل الكلام يتطابق مع مقتضى الحال، لأنه «علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال».11

ب- التحرز من إخراج الكلام عن مقتضى الحال لأن «علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره...».12

لكن هذا التعريف الأخير للسكاكي، إذا تعاضد مع نصوص أخرى كثيرة اهتمت أساسا بشخصية المتلقي في أبعادها النفسية والاجتماعية، والفكرية أثناء التواصل، سنوردها عند حديثنا عن الحال، ستتيح لنا إمكانية استنتاج هدف آخر نعتبره أهم من ذلك كله هو: **التأثير في المتلقي، وجعله يتفاعل إيجابيا مع المسموع أو المقروء، وهذا** هو **جوهر البلاغة و التواصل**، وهو ما عبر عنه السكاكي **بالفتق عن أزاهير القبول في القلوب**.

لقد أثار السكاكي في تعريفه هذا مسألتين هامتين تشكلان جوهر بلاغة القول، وهما **الإفادة والاستحسان**، أي كيف نجعل المتلقي يستحسن كلامنا ويستفيد منه في الآن نفسه، وهما في رأينا ركيزتان من ركائز التواصل، إذ لا تواصل خارج البيداغوجيا بمعناها العام، كما أنه لا تواصل دون فوائد تجنيها أطرافه من ورائه، وربما إلى هذا أو قريب منه أشار أحد المحدثين حين عرف علم المعاني بكونه: «العلم الذي يراد به بناء الجملة على نحو يؤدي إلى 13**وفاء المعنى وتمامه** طبقا لما يقتضيه الحال...» وعلى عكس ما رآه د. حامد صالح خلف الربيعي في أطروحته لنيل الدكتوراه في البلاغة والنقد العربي، المنشورة تحت عنوان «مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء» من أن 14 «الهدف الذي يؤسس له علم المعاني هو **مطابقة الكلام لمقتضى الحال**»، نرى أن ما اعتبره هدفا لا يعدو أن يكون وسيلة يتوسل بها لتحقيق **التأثير المستحسن** في المتلقي؛ ذلك أن المعاني هي المنطلق والمباني هي المنتهى كما أكد ذلك تمام حسان فيما ذكرناه سابقا؛ كما نخالف الرأي كذلك د.فضل حسن عباس، حين جعل وظيفة علم المعاني هي ملاءمة الكلام مع أوضاع المخاطبين، ووظيفة علم البيان، جعل الكلام مؤثرا في نفوسهم، «ولابد للبلاغة من هذين الركنين: أن يكون الكلام متلائما مع أوضاع المتخاطبين، وأن، يكون مؤثرا في النفس حتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتفاعل معه وتتجاوب، فالركن الأول: وظيفة علم المعاني، والركن الثاني مهمة علم البيان».15 والحال أن الصور البديعية مهما كانت جميلة لا يمكن أن تؤثر في نفس المتلقي ما لم تطابق مقتضى الحال، وبالعكس قد «تكون الكلمة جافية لمقاييس الفصاحة، ولكنها إذا اقتضاها السياق كانت معبرة أجمل تعبير لملاءمتها له».16

وخلاصة رأينا في هذه النقطة هو أننا لا نعتبر مطابقة الكلام لمقتضى الحال الهدف الأسمي لعلم المعاني، ولكننا نراه مجرد وسيلة، ومحطة ضرورية للهدف الأهم، الذي هو تحقيق درجة البلاغة، للتأثير في مواقف أو معتقدات المتلقي قارئا كان أو مستمعا بطريقة أو كيفية تنال منه القبول والاستحسان.

ولمزيد من التوضيح والتدقيق سنقف فيما يلي بنوع من التدقيق والتفصيل على مفهومين محوريين في علم المعاني هما: الحال، ومقتضى الحال.

1 الحال أو المقام التواصلي في علم المعاني:

رأينا فيما سبق أن التواصل الناجع بما هو **بلوغ لكنه المتلقي وتأثير فيه** لا يمكن أن يتحقق إلا إذا جاء الكلام مطابقا لمقتضيات الحال، مراعيا إياها، وهي جملة من الاعتبارات النفسية والاجتماعية، والثقافية التي تشكل في مجملها الظروف العامة التي يحدث فيها التواصل، وهي ما سماه علماء المعاني بالمقام أو الحال، وفيما يلي تفصيل لهما حسب ما يمكن استنتاجه من آراء هؤلاء العلماء في الموضوع، وإن كان «الحال لم يستقر كمصطلح بلاغي إلا عند السكاكي، وأصحاب مدرسته إذ لم يسبق أن رأينا أحدا من المتقدمين يستعمل كلمة الحال، في مقاييسهم البلاغية، وإن كانت الفكرة موجودة وراسخة منذ بداية التأليف البلاغي، ويبدو أنها ما عبر عنه القدماء بالمقام، ومن ثم برز الإلحاح على ضرورة الملاءمة بين المقام والمقال، حتى أصبحت عبارة **لكل مقام مقال** تمثل شطرا مما يعالجه الدرس البلاغي...»17 وقد نظر علماء المعاني إلى الحال أو المقام من زاويتين رئيستين هما: **المتلقي، ومواطن القول**، إذ بهما تتحقق بلاغة القول من منظور علم المعاني ولأن هذا الأثر الذي يحدثه علم المعاني في البلاغة يتولد في الواقع من أمرين اثنين: بيان وجوب مطابقة الكلام لحال السامعين، والمواطن التي يقال فيها.18

-1-1 المتلقي:

لقد أولى البلاغيون اهتماما بالغا للمتلقي حتى لأننا نكاد نجزم بأنهم اعتبروه أهم عناصر المقام، فنظروا إلى مكانته، أو طبقته الاجتماعية، واستعداداته الفكرية، وقدراته العلمية، والثقافية، وحالته النفسية، ودعوا إلى اعتبارها جميعها أثناء التواصل معه، معتمدين في ذلك على نصوص وأحداث من التراث العربي لصياغة **قواعد الاستعمال اللغوي**، كتلك التي نجدها عند اثنوغرافي التواصل في العصر الحديث، وهي قواعد تأخذ بعين الاعتبار البعد الاجتماعي للغة، وتستحضر السياقات غير اللغوية، التي تتم فيها العملية التواصلية، وإن كانت بالنسبة لهم مرتبطة بذات المتلقي، ولا تتجاوزه إلى غيره إلا في حالات قليلة، ذلك لأنهم فهموا أن **المعنى الوظيفي النحوي والصرفي، والمعجمي كذلك ليس سوى معنى حرفي للكلام**، وأنه بدون النظر إلى قرائن الحال لا يمكن أبدا الإحاطة بالمعنى الحقيقي الذي يتداخل في تشكيله كل من الحال والمقام. وقد تمكنا من خلال دراستنا لهذا الموضوع في المصادر التراثية من استخلاص وصياغة قواعد التداول التالية:

أ- الكلام طبقات كما أن الناس طبقات:

هذه واحدة من قواعد التداول الاجتماعي للغة التي توصل إليها علماء المعاني، وهي تكشف بوضوح عن عمق فهمهم لطبيعة العلاقة الموجودة بين الكلام مفردات كان أو جملا، والمتلقي من حيث كونه كائنا منتميا إلى فئة أو طبقة اجتماعية تتميز بتقاليدها وعاداتها الخاصة في القول والمحادثة، ولدورها الهام في تحقيق التواصل الفعال أو عرقلته كذلك فلا «**يكلم سيد الأمة بكلام الأمة. ولا الملوك بكلام السوقة.. لأن ذلك جهل بالمقامات وما يصلح في كل واحد منها من كلام.**»19 وهو كلام مقبول كله من الناحيتين النحوية والصرفية، ولكن هذه القاعدة تثير الانتباه إلى طرق وكيفيات الاستعمال الاجتماعي للغة داخل العشيرة اللغوية وتهتم بالخارج لساني، أي بمكونات الوضعية التواصلية، وتحدد متى؟ وكيف؟ وإلى من يوجه هذا الكلام أو ذاك؟ «وربما غلب سوء الرأي، وقلة العقل، على بعض علماء العربية، فيخاطبون السوقي نو المملوك، والأعجمي، بألفاظ أهل نجد، ومعاني أهل السراة»20 فلكل طبقة كلامها الذي يناسبها، بل هناك مفردات أي وحدات معجمية إذا استعملت في خطاب موجه إلى فئة اجتماعية غير مناسبة صارت عائقا حقيقيا أمام العملية التواصلية، ومن ذلك ما ذكره «ابن سنان» في قوله: «وليس يحسن أن يخاطب الملوك ،فيقال لبعضهم – وحق يافوخك أو قمحدودتك أو أخادعك، أو قذالك، أو قفاك – قياسا أن يقال له: وحق رأسك، **لأن الاستعمال يختلف في الألفاظ وإن كان المعنى فيها غير مختلف**+.21

انظر إلى هذه الملاحظة الذكية من ابن سنان، وهي أساس دراسة المعنى في المنهج السياقي أو المنهج العملي في «مدرسة لندن» التي تؤكد على الوظيفة الاجتماعية للغة، وهي مدرسة ضمت علماء كبار من أمثلMITCHIL و SI-CLAIR و MC Intoch و haliday و Lyons! وغيرهم، وكلهم يرون أن معنى الكلمة «هو استعمالها في اللغة» أو «الطريقة التي تستعمل بها» أو «الدور الذي تؤديه»، ولهذا صرح فيرث Firth بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال **تسييق** الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقاتها اللغوية أو «وضعها في سياقات مختلفة»22، والفكرة نفسها نجدها عند KAmmer أثناء حديثه عن السياق الثقافي الذي يفرضه المحيط الثقافي، أو الاجتماعي الذي ينبغي أن تستخدم فيه هذه الكلمة أو تلك «فكلمة مثلLooking Glass+ تعتبر في بريطانيا علامة على الطبقة الاجتماعية العليا بالنسبة لكلمة Mirror، وكذلك كلمة Rich بالنسبة لكلمة Wealthy...23 وعلماء المعاني حينما كانوا يقدمون هذه القاعدة التداولية أو غيرها من أخواتها كانوا ينطلقون من تحليل دقيق للسلوك اللغوي للعرب المشهود لهم بعربيتهم، ومن ذلك ما روي عن الأصمعي من أنه قال «كنت أشهد خلف بن أبي عمرو بن العلاء وخلفا الأحمر يأتيان بشارا ويسلمان عليه بغاية التعظيم ثم يقولان: يا أبا معاذ، ماذا أحدثت؟ فيخبرهما وينشدهما، ويسألانه، ويكتبان عنه متواضعين له حتى يأتي وقت الظهر ثم ينصرفان عنه،فأتياه يوما، فقالا له: ما هذه القصيدة التي أحدثتها في سلم بن قتيبة؟ قال: هي التي بلغتكما؛ قالا: بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب، فقال: نعم، أن سلما يتباصر بالغريب، فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرفه، قالا: فأنشدناها يا أبا معاذ، فأنشدهما.

بكرا صاحبي قبل الهجير

إن ذلك النجاح في التبكير

حتى فرغ منها فقال له خلف: لو قلت يا أبا معاذ مكان إن ذلك النجاح: بكرا فالنجاح في التبكير، كان أحسن، فقال بشار: إنما بنيتها أعرابية وحشية، فقلت: إن ذلك النجاح كما يقول الأعراب البدويون، ولو قلت: بكرا فالنجاح، كان هذا من كلام المولدين، ولا يشبه ذلك الكلام، **ولا يدخل في معنى القصيدة**. قال: فقام خلف فقبل بين عينه».24 فكلام الأعراب سكان البادية مختلف عن سكان المولدين سكان الحواضر، ولا يمكن لأي منهما أن يحل محل الآخر في العملية التواصلية وإلا اختل المعنى وتعثر التواصل.

كلام العرب ذو طبيعة وحشية بدوية استمدها من طبيعة البادية الجغرافية والاجتماعية، وكلام المولدين فيه من اللطف والرقة مثل ما نجده في حواضر الإسلام الشهيرة التي تفاعلت فيها الجناس والأعراق، وسادها نوع من الرفاه الاجتماعي، والتطور في العلاقات بين الأفراد والمجموعات؛ وإذن فالكلام طبقات كما أن الناس طبقات وفئات.

وفي السياق نفسه «...قال أحمد بن خلاد: حدثني أبي قال قلت لبشار: إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت قال: وماذاك؟ قال قلت: بينما تقول شعرا تثير به النقع، وتخلع به القلوب، مثل قولك:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية

هتكنا حجاب الشمس أو تمطر دما

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة

ذرى منبر صلى علينا وسلما

تقول:

ربابة ربة البيت

تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات

وديك حسن الصوت

فقال: **لكل وجه وموضع**، فالقول الأول جد، وهذا قلته في ربابة جارتي، وأنا لا آكل البيض من السوق وربابة (هذه) لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لي البيض (وتحفظه عندها)، فهذا عندها من قولي أحسن من:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل عندك».25

فأحمد بن خلاد المثقف المهتم بالشعر والأدب، ليس هو ربابة ،المرأة البسيطة جارة بشار، ومن هناك فكل منهما مختلف عن الآخر، وما يستحسن عند أحدهما ليس هو بالضرورة ما ينال استحسان الآخر، وبشار كان على وعي تام بذلك.

من هذا وأمثاله توصل بشر بن المعتمر(ت.210ه) إلى أنه «ينبغي أن تعرف **أقدار المعاني** فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما...»26 وشبيه بهذا ما أثاره «**بزيل برنشتاين**» حين حديثه عن علاقة الكلام بالطبقات الاجتماعية، من حلال دراساته الميدانية الشهيرة على الأطفال، والنساء المستوطنات بالولايات المتحدة الأمريكية.

ب- كل يخاطب بما يناسب مستواه العلمي وقدراته العقلية:

كما أن الناس طبقات اجتماعية مختلفة، فإنهم كذاك ينتمون إلى فئات حسب استعداداتهم الفكرية وقدراتهم العلمية والمعرفية؛ ولكل فئة منها قاموسها الخاص بها الذي بدونه لا تتحقق معها بلاغة المعنى التي هي إنهاء المعنى إلى القلب فما سميت البلاغة بلاغة إلا لأنها «**تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه**»27 ولا التأثير في المتلقي الذي هو أساس وقوام العملية التواصلية برمتها، ولذلك كان «من أصول علم المعاني أن يخاطب كل إنسان على قدر استعداده في الفهم وحظه من اللغة والأدب، فلا يجوز أن يخاطب العامي بما ينبغي أن يخاطب به الأديب **فعكس الأمر هنا بلا**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

داع فيه إخلال بما تتطلبه بلاغة المعنى، لانعدام الملاءمة بين الكلام ومقامه.»28

وليس من البلاغة في شيء استعمال مفردات أو مصطلحات علمية دقيقة في المحادثات اليومية العادية التي تجري بين الناس، سواء، في الشارع أو داخل البيوت، كما أنه ليس من المقبول كذلك توظيف اللغة الوظيفية البسيطة داخل لمنتديات والملتقيات العلمية المتخصصة التي يحضرها العلماء والمثقفون لأجل المطارحات العلمية والفكرية رفيعة المستوى، لأن الحالة الأولى توقع في التقعر في الكلام، والثانية توقع في الإسفاف والتسطيح. «وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خطبة أو رسالة، أو في مخاطبة العوام والتجار، أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته أو في حديثه إذا تحدث، وكذلك فإنه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل، ولكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل».29 وقد أورد تمام حسان في أحد مؤلفاته30 أثناء حديثه عن غاية الأداء باعتبارها أحد المكونات الرئيسة للمقام عددا من العبارات سنقتبس منها ما نراه مفيدا في تسليط مزيد من الضوء على موضوعنا، وهي:

-عبارات غايته الوداع:

إلى اللقاء

وداع من مثقف لآخر

أسأل الله تعالى أن يجمع شملنا

وداع من ذوي الثقافة الدينية العربية

-عبارات غايتها الترحم:

رحمه الله

من مثقف عاد

رحمة الله عليه

يقولها الشيوخ والمثقفون ثقافة عربية

عليه رحمة الله

يقولها الشيوخ والمثقفون ثقافة عربية

خياركم السابقون

يقولها من له ثقافة دينية

جعل الله مثواه الجنة

يقولها أصحاب الثقافة العربية

فالمعنى المراد تبليغه واحد، والعبارات تختلف ليس فقط بين المثقف وغيره، ولكن حتى بين المثقفين أنفسهم لاختلاف نوع ثقافتهم، وتفاوت مستوياتهم الثقافية كذلك.

-1 -2 مواطن القول:

المقصود بمواطن القول الظروف العامة للحياة الاجتماعية التي تكتنف العملية التواصلية، وتحيط بها من مناخ نفسي وعلاقات بين المشاركين في التواصل، ومقاصد المتكلم وغيرها، وهي عناصر تتغير من مقام إلى آخر، فتتفاوت تبعا لذلك المقامات وتختلف مع ما يقتضيه ذلك كله من تنوع الأساليب التعبيرية ن «فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ومقام الجد في ذلك يباين مقام الهزل، وكذلك مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار». وداخل كل موطن منها تتغير الأساليب بحسب نوعية المتلقين كما سبقت الإشارة إلى ذلك في النقطة السابقة. وعموما فالتغير الأسلوبي يأتي استجابة لمتطلبات السياق النفسي والاجتماعي للفعل التواصلي، وهكذا لن نجد أنفسنا أمام عبارات ثابتة تصلح لكل زمان ومكان، وإن كان د.تمام حسان قد نبه في هذا الصدد إلى فكرة هامة جدا تتعلق بثبات العبارة وتغير المضمون كلما تغيرت غايات ومقاصد المتكلم من الأداء الكلامي، مميزا بذلك بين دلالة المقال ودلالة المقام المشكلتين للمعنى الدلالي كما وضحه في الخطاطة التالية:

المعنى الدلالي	
المعنى المقالي وهو مكون من المعنى الوظيفي + المعنى المعجمي، وهو يشمل القرائن المقالية كلما وجدت	المعنى المقامي وهو مكون من ظروف أداء المقال، التي تشتمل على القرائن الحالية (وكل ذلك يسمى المقام)

وردت في د.تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص339.

والمعنى الوظيفي عند تمام حسان يضم:طائفة من **المعاني الصرفية** التي يرجع بعضها إلى تقسيم الكلم، ويعود بعضها الآخر إلى تصريف الصيغ،31 كما تدل صيغة الاسم على معنى الاسمية، وصيغة الفعل على معنى الفعلية، والضمير على الإضمار...الخ

-مجموعة من المعاني النحوية الخاصة، أو معاني الأبواب المفردة، كالفاعلية، والمفعولية، والإضافة...الخ.

وإذا أضيفت إليها القرائن المقالية الموجودة في النظام المعجمي تتكون لدينا ما سماه **بالمعنى المقالي**.

أما **المعنى المقامي** فهو «استعمال»، أو «استخدام» عناصر المقال في سياقات مختلفة لأداء معان متعددة.

وقد أورد للتدليل على رأيه الاستعمالات المختلفة لعبارات كثيرة نذكر منها على سبيل المثال عبارة التحية، أي «السلام عليكم»، فهي تحية إسلامية ترد بأحسن منها كما جاء في القرآن الكريم، لكنها قد تستعمل للتعبير عن معنى **المغاضبة** حينما تأتي إعلانا عن نهاية مقابلة لم يتوصل فيها أصحابها إلى نتيجة مرضية لتشبث كل طرف منهم برأيه، وقد ترد بمعنى الهزل في مقام يتعين فيه ذلك، وغير ذلك من المعاني.32

والذي يميز بين معنى العبارة الواحدة في هذا الموطن أو ذاك، هو ما سماه بعض الباحثين33 «**الوظيفة التحليلية**» للتواصل غير اللفظي، تلك الوظيفة التي قد تجعل من ملفوظ لساني واحد موضوعا لتحليلات مختلفة تدخل أحيانا اللفظي في علاقة تناقض وتعارض مع غير اللفظي، كما نجد مثلا في عبارة «**أنت لطيف**»، حيث يمكن أن يفهم سامعها منها العكس تماما حين ترد في مقام العتاب مثلا، وهنا تتدخل النبرات الصوتية، أو حركات الرأس، أو اليدين، أو النظرة إلى المخاطب، أو لون وجه المتكلم لمنح هذا الملفوظ معنى من المعاني.

وهكذا يكون المقالي حسب تمام حسان، أو غير اللفظي متضمنا لكل العناصر غير اللسانية الحاملة للمعلومة، والمؤثرة في التواصل، سواء تعلقت بالخصائص الجسمية للمتخاطبين، أو بلباسهم، أو بالصوت، أو السن، أو بالطبقة الاجتماعية، أو البيئة المحيطة بهم...الخ.

وفي الجملة فعلى متعلم اللغة العربية إن رغب في امتلاك الكفاية التواصلية بها خاصة الشفهية منها أن يبحث عن ضالته في علم المعاني مع الاستفادة من معطيات علم النحو، وهذا ما تناولناه بالبحث في مكان آخر انتهينا فيه إلى تقديم منهجية جديدة لإكساب متعلمي اللغة العربية كفاية التعبير الشفهي قد تكون موضوع مقال آخر.

الهوامش:

1- أبو حيان التوحيدي، 2006، الإمتاع والمؤانسة، ص، 96، المكتبة العصرية، صيدا.بيروت، لبنان..

2- (الجرجاني) عبد القاهر1989، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو الفهر محمود محمد شاكر، ص، ص82 و83، مكتبة الخانجي، القاهرة.

3- (الزمخشري الخوارزمي) أبو القاسم جار الله، 1977، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، ص، 16، دار الفكر.

4- (الرازي) فخر الدين،1985، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص، 69، دار الفكر، عمان.

5- (السكاكي)، محمد بن علي، 1983، مفتاح العلوم، ص161، ضبطه وشرحه نعيم زوزو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان

6- المصدر نفسه،ص،75.

7- نفسه،،ص،161

8- المصدر نفسه، صص، 285! 286! 287.

9- (الربيعي) د.حامد صالح خلف حمد، 1996! مقاييس البلاغة بين العلماء والأدباء، ص، سلسلة بحوث اللغة، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، جامعة أم القرى، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مركز بحوث اللغة العربية، مكة المكرمة.

10- (حسان) د.تمام،1981، الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي العربي، ص 344، دار الثقافة، الدار البيضاء..

11- القزويني(الخطيب)، 1996، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، تحقيق ودراسة د.عبد القادر حسين، ص، 37 مكتبة الآداب، مصر.

12- (السكاكي) محمد بن علي، 1983، ص161.

13- (الفيل) د.توفيق،1991، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، ص7، مكتبة الآداب القاهرة.

14- (الربيعي) د.حامد صلح خلف، 1996، ص544.

15- دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن. عباس (د.فضل حسن)، 1987، البلاغة فنونها وأفنانها، ص، 12!

16- (الربيعي) د.حامد صلح خلف، 1996، ص544.

17- نفسه، ص543

18- عتيق (عبد العزيز)، 1985، علم المعاني، ص37! دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

19- (العسكري) أبو هلال، 1989، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد مفيد قمحة، ص37، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

20- نفسه، ص37

21- (ابن سنان) سر الفصاحة، ص155، ورد في (الربيعي) د.حامد صالح خلف، 1996، ص401.

22- (عمر) د.أحمد مختار، علم الدلالة، 1992! ص68، عالم الكتب، القاهرة.

23- نفسه، ص71.

24-(الأصبهاني) أبو الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، ج3، ص190.

25- نفسه، ص162/163

26- (العسكري) أبو هلال، 1989، ص153.

27- نفسه، ص15

28- (عتيق) عبد العزيز، 1985، ص38.

29- الجاحظ، ورد في (الربيعي) د.حامد صالح خلف، ص402/403.

30- (حسان) د.تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص365/366/367.

31- نفسه، 82.

32- نفسه، ص345

33- GSCHWIND-HOLTZER, Gizel, 1981, p

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com